
جلال العشري
ثقافة هذا العصر

ثقافة هذا العصر

تأليف: جلال العشرى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٧

الاخراج الفنى
راجيــة حسين

تصميم الغلاف
فتحى أحمــد

الاستشراق والاستغراب

هل صحيح ما ذهب اليه المستشرق الفرنسى الكبير ليون جوتييه ، من أن العقلية العربية ، باعتبارها عقــلية سامية ، تميل الى تفضيل الطرفين ، وقرن المتضادات ، والانتقال بين طرفى النقيض انتقالا فجائيا لا تدرج فيه ولا تمهيد ؟ ٠

وهل صحيح أن هذا الجنس الذى تتصل عنده الأطراف أو يمتزج بعضها ببعض أو يخلف بعضها البعض فجأة وبلا تمهيد ، ليس عنده أحوال وسطى ولا درجات أو تنوعات فى العاطفة والفكر ؟ ٠

وهل صحيح أن الجنس الذى تكون هذه الصفة هى جوهره ، يكون جنسا هادئا وبليد الاحساس ، وعرضة لأهواء نفسية فجائية ولنشاط وقتى لا يقاوم ، فنرى منه أحيانا كرما تقليديا وأحيانا أخرى قســوة ووحشية ، بحيث يكون مضيافا ونهابا معا ، وشرها وكريما فى وقت واحد ؟ ٠

وهل صحيح بعد هذا كله أن هذه الصــيغة البســيطة « قرن المتضادات » تلخص جميع أمور العالم العربى ، وبخاصة العالم العربى الاسلامى ، فى الدين واللغة ، والفن والتاريخ ، والنظام الســـياسى والاجتماعى ، بل وأيضا فى الملابس والطهى ؟ ٠

ثم بعد ذلك يجىء الجنس الآرى ليقف فى الطرف المقابل للجنس السامى فهو التقريب التدريجى بين الأضداد ، ووصلها بعضها ببعض

وصلا متناسقا واختيار الأطراف الوسطى بمهارة وعناية ، فهو الوحدة في الاختلاف ، وهو الشعور بالتنوع والتدرج ، وهو السلسلة المنسقة الحلقات تنسيقا بالغ التنظيم ؟ .

وما المراد من هذا كله ؟ .

التأكيد على أن الوجدان السامي يشمل التوحيد ، ولكنه لا يعرف الكثرة مطلقا ! وهذا يعني بوجه عام وكما يقول المستشرق الفرنسي الشهير أرنست رينان انعدام التعقيدات واحساس بالوحدة لا غير !

والنتيجة التي يحلو للأوربيين أن يخلصوا اليها هي قولهم : « ان العربي هو الطرف المقابل لنا تماما » . وأن « بين العرب وبيننا كل شيء هو مفارقات » وأنه كما قال الشاعر البريطاني رديارد كبلنج : « الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا » أو كما قال الماريشال بيجو في جملته الشهيرة : « ضع عربيا وأوربيا في قدر واحد على النار ثمانية أيام ، فانك واجد بعد هذا مرق كل منهما منفصلا عن مرق الآخر ! » .

ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه الفكرة الاستشراقية ، بعد أن تناولها كثير من الكتاب والباحثين العرب بالبحث والتمحيص ، وبينوا أنها لا تقوم على أساس علمي سليم ، مستدلين على ذلك بآراء كثير من الباحثين الغربيين أنفسهم ، من ذلك مثلا ما انتهى اليه عباس محمود العقاد من أن مزايا الشعوب والسلالات حقيقة لا شك فيها ، ولا سبيل الى انكارها ، ولكن هذه المزايا يمكن ردها الى عوامل طبيعية وأسباب تاريخية ، تسري على كل قوم اذا تعرضوا لها ، ولا ينفرد بها الساميون أو غير الساميين .

وما عبر عنه أبو خلدون ساطع الحصري من أن ارجاع الفروق التي تشاهد بين سجايا الأقوام الى أجناسها وعروقها ، والقول بأن الأجناس الفطرية يمتاز بعضها على بعض بأوصاف فطرية وراثية ، مما لا يقره العلم الحديث بوجه من الوجوه .

وما قاله الدكتور ابراهيم مدكور من أننا نخطىء كل الخطأ اذا زعمنا أن العرب لم يصنعوا شيئا أكثر من أنهم أخذوا عن غيرهم ، وهذا زعم وقع فيه بعض الباحثين في القرن الماضي أمثال رينان ، ويرجع في الغالب الى أنه لم تتضح أمامهم حركة الاسلام العلمية وضوحها لدينا اليوم .

والواقع أننا نستطيع أن نتحدث عن علم عربي كما نتحدث عن علم يوناني ، وعن فلسفة اسلامية كما نتحدث عن فلسفة مسيحية ، فقد كانت لدى العرب مشاهداتهم وتجاربهم ، كما كانت لهم معاملهم

ومراصدهم ، وكانت لهم نظريات ومذاهب فلسفية تختلف عن النظريات والمذاهب الفلسفية الأخرى ٠

وما يقال عن الفكر يقال مثله عن الشعر ، واذا لم يكن العرب قد تركوا من لسانهم السابق على الاسلام الا نقوشا خطية نادرة ، فقد كان لهم فى ذلك العهد شعر قومى زاهر ، ووافر ، ولم يكن الشعراء فى جميع جهات الجزيرة العربية ، بل كانوا أيضا فى الحجاز ونجد ، وما جاور نجد مما يدخل فى اقليم الفرات ٠

وكل شعراء هذه الجهات وان كانوا من قبائل مختلفة ، الا أنهم كانوا يستعملون لغة مشتركة لها نهج خاص ، لم تكن به الا لغة الشعر ، وليس فى التسليم بوجود لسان خاص بالشعر عند العرب ، فى زمن لم يكن الشعر فيه مكتوبا مجال للخلاف ، لأن أقدم ما عندنا من الشعر العربى الذى يصح الاعتماد عليه ، هو شعر القرن السادس الميلادى ، وهو القرن الذى تحددت فيه صورة القصيدة العربيـــة كما وجدت فى المعلقات السبع ٠

ولم يكن فى جزيرة العرب فى القرن السادس المســيحى ، دولة حفظت قوتها واستقلالها ، بحيث تستطيع أن تكون ذات نفوذ فى البلاد العربية يساوى نفوذ أثينا فى اليونان أو روما فى ايطاليا ، الى أن نصر الفتح الاسلامى لغة أهل الشمال على لغة أهل الجنوب ، بعد أن كان يوجد الى جانب اللسان الشعرى فى بلاد العرب لهجات للقبائل لم نعرف منها لهجة حق المعرفة الا لغة مكة ٠٠ لغة القرآن ٠

وعلى ذلك فان ما يقوله المستشرق الفرنسى هيار فى كتابه « تاريخ أدب اللغة العربية » من أن الحظ العجيب الذى اختصت به الأجناس الأدبية ، وهو القوة على التعبير عن الحوادث التاريخية أو الخيالية بقصائد طوال ملأى بصور عجيبة يكون الأبطال فيها من عالم علوى ، مفقود عند الشعوب الناطقة باللغات السامية فان نفسهم فى الشعر قصير » ٠

يصبح قولا مردودا عليه ، وخير ما يرد به عليـــه هو المعلقـات السبع ٠٠ لامرىء القيس ، وزهير بن أبى سلمى ، وطرفة بن العبد ، ولبيد بن ربيعة ، وعمرو بن كلثوم ، والحارث بن حلزة ، وعنترة بن شداد ٠ هذا اذا لم نضف الشاعرين الكبيرين الأعشى والنابغة ، بل والشاعر الأكبر عبيد بن الأبرص ٠

أما الشواعر من نساء العرب فكثيرات ، منهن كبشة أخت عمرو ابن معد يكرب ، وكنزة أم شملة ، وعاتكة بنت عبد المطلب ، وفاطمة بنت الأحجم ، ومية بنت ضرار ، والخنساء أخت صخر ٠

والذى يعنينا من هذا كله ، ليس هو اثبات أصالة العقلية العربية وقدرتها على الخلق والابداع فى مجالات الفكر والشعر ، أو الفلسفة والأدب ، وانما هو شجب المقولة القائلة بأن العقلية السامية عامة ، والعربية بوجه خاص ، تؤثر الوقوف عند أحد الطرفين ، والانتقال المفاجىء الى الطرف الآخر ، فى الوقت الذى تنزع فيه هده العقلية نزعة توفيقية عمادها الرؤية التوليفية أو النظرة الوسطية ، فى شتى مجالات الثقافة ، فيما نسميه فى عصرنا الحاضر بمعادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، وفيما كان يسميه الباحثون القدامى بمحاولة المزج بين التراث والتجديد ، أو بصفة عامة بين القديم والجديد .

هكذا ظهرت محاولات التوفيق بين العقل والنقل ، أو بين الحكمة والشريعة عندما انتقلت الفلسفة اليونانية الى العالم العربى الاسلامى ، ونشب الصراع بين الفكر والمنطق اليونانيين ، وبين الدين والوحى الاسلاميين ، فتصدى فلاسفة الاسلام للتوفيق بينهما ، على نحو ما ظهر فى فلسفة الكندى والفارابى وابن سينا من فلاسفة المشرق ، وابن باجة وابن طفيل وابن رشد من فلاسفة المغرب .

وعندما تعددت مصادر الثقافة فى العالم الاسلامى ، بين يونانية وهندية وفارسية ، فضلا عن اللاهوت المسيحى ، وظهر الجدل فى أصول الفقه وأصول الدين ، فجادل المسلمون فى مقترف الكبيرة ، وفى المنزلة بين المنزلتين ، وفى الجبر والاختيار ، ثم جادلوا فى أمور أخرى أدق وأعمق ، مثل العدل والتوحيد وقدم العالم ، ظهرت الفرق الكلامية وعلى رأسها الأشاعرة ، تحاول التوفيق بين أهل السلف والتزامهم بصريح المنقول ، وبين فريق المعتزلة وتمسكهم بصحيح المعقول ، وكان ذلك هو الدور الأكبر الذى قام به الغزالى فى الفكر الدينى فى الاسلام .

وعندما تعددت المذاهب وكثرت الفرق ، وتصارعت آراء الفلاسفة النظرية مع أدلة المتكلمين العقلية ، واختلطت مسائل الكلام والفلسفة بعلوم الذوق والتصوف ، كان من الطبيعى أن يتطور موضوع التصوف ، لا بالعدول عن الذوق والوجد الى العقل والنظر ، ولكن بتناول المسائل الكلامية والفلسفية وفقا للمنهج الذوقى الذى لا يستند الى النص فحسب ، ولا يعتمد على النظر فقط ، وانما يقارب فيما بينهما ، فيما عرف بحكمة الاشراق ، وهو ذلك المذهب الذى ينزع منزعا وسطا بين التصوف المعتمد على الذوق ، والفلسفة المستندة الى النظر ، والذى كان له أكبر الأثر فى احالة التباعد الذى كان بين التصوف والفلسفة فى القرن الخامس ، الى نوع من التقارب بينهما فى القرنين السادس والسابع .

وكانت آيات هذا التقارب ما أظهرنا عليه السهروردى فى حكمته الاشراقية ، وابن عربى فى وحدته الوجودية ، وابن الفارض فى وحدته الشهودية ، وابن سبعين فى وحدته المطلقة ، وكثير غيرهم ممن وفقوا بين الفلسفة والتصوف فيما يعرف بالتصوف الفلسفى أو الفلسفة الصوفية ٠

وما يقال فى الفكر والفلسفة يقال مثله فى الشعر والأدب ، فالظاهرة التى يمتاز بها أدبنا العربى هى أنه يجمع بين القدم والحداثة ، أو بين الاستمساك بالعناصر التقليدية والنزوع نحو المحاولات التجديدية ، ويرجع ذلك الى عاملين أساسيين ، أحدهما داخلى ينبع من ذاته ومن طبيعة أمته ، والآخر خارجى ، يأتيه من الشعوب التى اتصلت بالعرب ، والتى دخلت فى الاسلام ، أو أدخلت فى الاسلام ٠

أما العامل الداخلى الذى يرجع اليه احتفاظ أدبنا العربى بأصوله القديمة ، فيتشكل من طبيعة اللغة العربية ، ونزول القرآن الكريم ، وطابع المحافظة الذى تميز به العربى البدوى القديم ، وعمود الشعر الذى لم يستطع أحد من الشعراء أن ينحرف عنه ، مهما قيل فى مسلم ودعبل ، وأبى تمام والمتنبى ، وأبى نواس والبحترى ، وغيرهم من أصحاب التكلف والتصنع ٠

وما حاوله الموشحون فى الغرب من تحطيم عمود الشعر التقليدى ، سواء بالمزاوجة بين الأوزان ؛ أو بالمخالفة فى القوافى ، لم يستطع أن يعمر طويلا ، لاستغراقه فى فن الزجل ، وفنائه فيه ، حتى أصبح لونا من ألوان الأدب العامى ، الذى يخضع للهجة القطرية أكثر من خضوعه للغة العربية ، ويساير البديع أو الابتداع ، دون أن يتمكن من الثبات والاستقرار ، والجريان على الألسنة والتردد فى الأسماع ٠

وأما العامل الخارجى الذى منع أدبنا العربى من الجمود والتحجر ، وعصمه من العقم والجدب ، ومكنه من التجدد والتطور ، فهو حيوية هذا الأدب ، وقدرته على الاتصال بالآداب الحية الأخرى ، دون أن يفقد طابعه الخاص ، ودون أن يتخلى عن جوهره المميز ، فبعد مضى نصف قرن على ظهور الاسلام ، حدث هذا الاتصال بين الجزيرة العربية من ناحية وبين الأمم الأجنبية من ناحية أخرى ، سواء بالانتقال الى هذه الأمم والاستقرار فى أراضيها فتحا وغزوا ، أو بانتقالها هى اليه ، سبيا وموالى ، لخدمة مصالح الدولة ٠

وكان من نتائج هذا الاتصال ، أن استجاب الأدب العربى لمعطيات الأمم الجديدة ، وكانت الاستجابة بالتطور والتجديد ، فاستحدث الشعر

ألفاظا وأوزانا وأساليب جديدة كما استحدث النثر خطبا مطولة ، وقصصا مفصلة ، ورسائل موجزة ٠

واشتد الاتصال بين الأمم الاسلامية وبين الأمم الأخرى ، فتزاوج أدب المستعربين مع ما كان عند العرب ، وحدث ذلك التطور الكبير الذى شهدته الدولة العباسية فى القرنين الثانى والثالث للهجرة ٠ وهو التطور الذى بلغ الذروة فى القرنين الرابع والخامس الهجريين ، عندما اتصلت ثقافة الهند والفرس واليونان ، وبعض الأمم الأسبانية المتأثرة بالثقافة اللاتينية ، بثقافة الأمم الاسلامية فنتج عن هذا الاتصال ، ذلك الأدب العربى المتطور ، الذى تجاوز الشعر والخطابة والرسائل الى فنون من العلم والفلسفة والتصوف ، وفى ألوان أخرى من المعرفة ٠ بحيث يمكن أن يقال كما قال الدكتور طه حسين بحق ، ان الحضارة الانسانية التى كان يغلب عليها الطابع اليونانى ، قد غلب عليها الطابع العربى فى القرون الأربعة الأولى للهجرة ٠

واذا كانت قد حدثت الأحداث بعد ذلك وتتابعت الخطوب ، فأقبل المغيرون من الغرب يحملون الصليب ، فيما يعرف بالحروب الصليبية ، كما أقبل المغيرون من الشرق يحملون الجهل والوحشية فيما يعرف بغارات المغول والتتـــار ، واذا كان الأدب لم يمت ، ولم يفارق الحياة ، ولكنه اضطر الى الوقوف والتوقف مفسحا الطريق لعنصر الثبات والاستقرار ، على عنصر التحول والتطور ٠

فان هذا يعنى قدرة الأدب العربى على المقاومة ، واستعداده للتغلب على المصاعب ، والصمود فى مواجهة الأزمات ، الى أن تتاح له الفرصة لكى ينهض من جديد ٠

ولقد حدثت هذه النهضة بمجىء الحملة الفرنسية الى مصر والشام ، عام ١٧٩٨ ، ووقوع الصدام الحضارى الكبير بين الحضارة العربية الاسلامية من ناحية ، والحضارة الأوربية الحديثة من ناحية أخرى ، وظهور نظم سياسية ومذاهب اجتماعية ومبادىء أيديولوجية ، ساعدت على نشأة الفكرة القومية والفكرة الديمقراطية والفكرة الليبرالية ، وكافة العناصر التى أدت الى مولد الدولة الحديثة فى مصر خاصة وفى العالم العربى بوجه عام ٠

وحفل تاريخ الفكر السياسى والاجتماعى فى مصر ، بأسماء لامعة من قادة المثقفين فى ذلك العصر ، ممن استجابوا لمعطيات الحضارة الحديثة ، دونما انسلاخ عن جذورهم الأصلية ، فى محـــاولة للمزج بين تقليدية التراث وتجديدية الحضارة ، من أمثال عبد الرحمن الجبرتى ، ورفاعة

الطهطاوى ، وفارس الشدياق ، وعلى مبارك ، وحسن العطار ، والكواكبى ، وغيرهم ممن أكدوا دور صانع التاريخ العملاق ٠٠ محمد على الكبير ، فى النهوض بمصر ، مركزا للامبراطورية العربية الاسلامية ، بعد أن مات جسد الامبراطورية العثمانية المريض ، وفارقت روحها الحياة ، وبعد أن أجمعت عقول المثقفين واجتمعت قلوب الجماهير ، على أنه لا رجعة لنا الى ظلام العصور الوسطى ، أو الى عزلتنا الحزينة الباردة عن بقية أرجاء العالم المتحضر ، والدنيا الجديدة ٠

وبعد اشراقة الفجر وظهور الضحى ، تغيب الشمس من جديد ، وتبدأ مسيرة الليل الطويل ، ويسود عصر انتصار الاستعمار والامبريالية ، وبذلك يتم تهديد أول دولة شرقية عصرية قامت باسم مصر والاسلام لتغيير نظام العالم ٠

ولكن المسيرة تمضى رغم كل شىء ، والشعلة تتأرجح حتى تتوهج ، تتأجج فى قلوب الجماهير ، وتتوهج على أقلام الكتاب والمثقفين ، وتبزغ أسماء جمال الدين الأفغانى ، ومحمد عبده ، وقاسم أمين ، الى جانب أسماء أحمد لطفى السيد ومصطفى عبد الرازق ، وطه حسين الى جانب أسماء هيكل والعقاد والمازنى ، الى جانب أسماء عبد الله النديم ، وبيرم التونسى ، وسيد درويش ، فضلا عن أسماء أحمد عرابى ومصطفى كامل ، وسعد زغلول ، وكلها قيادات وريادات حاولت بعث الدولة الاسلامية العصرية ، وتحديد معالم الشخصية الوطنية ، والعودة بمصر الى طريق المجد والنهوض الحضارى ٠

ومن واقع هذه المحاولات ، كانت محصلة الايجابيات ، التى يرتكز عليها الكيان المصرى فى أداء دوره مركزا للابداع الفكرى ، والتحرك الحضارى ، وكل ما يؤكد دور مصر الريادى فى تغيير وجه العالم ، وفى تشكيل صورة الحضارة !

ولعل أهم ما فى تلاقى الثقافتين أو صراع الحضارتين وبخاصة بعد اتمام تحرير الأرض ، والحصول على حرية الفكر ، والبحث عن أيديولوجية عربية ، هو نشأة الوعى الحضارى ، واقامة الحوار الدائم بين مفهومى الأصالة والمعاصرة ، أو بين القديم والجديد ، بحيث ينبه القديم على أوجه النقص فى الجديد ، ويثير الجديد مواطن الابداع فى القديم ٠

وقد يعنى القديم كما لاحظ بحق الدكتور حسن حنفى أحد الباحثين المعاصرين ، مواطن الأصالة والابتكار كما هو واضح فى مناهج التفكير عند الأصوليين ، وفى وضعهم لمنطق الجزء ولمناهج النقد التاريخى ، وفى

هذه الحالة يوضع القديم موضع الصدارة ، ويؤخذ نموذجا لقيام العلم . ويطور من جديد حسب معطيات العصر .

وقد يعنى الجديد ما اكتشفته الحضارة الغربية ، وما يتسم بالعقلانية والموضوعية ، وما يهدف الى خدمة الانسان ، وفى هذه الحالة يوضع هذا الجديد موضع الصدارة ، وتكون له الأولوية على القديم ، بل يصفى القديم كله لحساب الجديد .

وقد يتعارض القديم مع الجديد ، وتصطدم معطيات الأصالة مع متطلبات المعاصرة ، وهنا يصبح الوعى بموقفنا الحضارى هو الكفيل بتحقيق وحدة الشخصية ، والحفاظ على طابعها القومى .

وهذا الموقف يقتضى منا التحرر من شعور العالم الثالث ، فى مواجهة الشعور بالعالم الغربى على أنه العالم الأول ، وما دمنا قد تحررنا من السيادة الأجنبية على أرضنا ، فأولى بنا أن نتحرر من السيادة الثقافية على فكرنا ، فليس صحيحا أن الوعى الغربى هو محور الثقافة العالمية ، وأنه القادر على استقطاب كل وعى غيره ، وبخاصة فى العالمين الثانى والثالث .

وليس أدل على ذلك من اختلاف زاوية الرؤية فى كل عالم ، الى الله والكون والانسان ، فاذا كانت هذه الزاوية هى العلم فى العالم الأول ، فهى الفن فى العالم الثانى وهى الدين فى العالم الثالث ، دون أن يعنى ذلك خلو أى عالم مما فى العالمين الأخريين ، وهذا يعنى أن التاريخ البشرى ، لا يمكن أن يرتكز على الوعى الغربى وحده بحيث يصبح التاريخ الغربى هو محور تاريخ الحضارة .

وهذا يعنى أيضا ألا ننقل عن العقل الغربى كل شىء وبلا وعى . وكأن هذا العقل هو محور التاريخ ، وصانع الحضارة ، والمثل الأعلى للانسانية ، لأنهانما نشأ وتطور فى ظروف وملابسات تختلف عن ظروف وملابسات الأمم الأخرى .

وما نراه ونطالعه عن أزمة العقل الغربى ، واضمحلال الحضارة الغربية ، وتدهور الغرب ، خير دليل على منطق الظروف التى قد تساعد على التقدم والتطور ، وقد تؤدى الى التخلف والتقهقر . وعلى أن ما يصيب بعض الأمم ، قد يصيب الأمم الأخرى .

وهذا ما عبر عنه فلاسفة الغرب أنفسهم من أمثال نيتشه واشبنجلر ، وهوسرل ، وبرجسون ، وسارتر وتوينبى ، وكولين ويلسون وروجيه

جارودى ، وغيرهم ممن حاولوا كتابة تاريخ العقل الغربى ، وكأنهم يكتبون ورقة النعى الاخيرة ، التى تؤذن بأفول هذه الحضارة ٠

وليس هذا من قبيل الانسياق وراء النزعة القومية ، والنظرة الاقليمية ، ولكنه استخدام للمنهج العلمى ، والرؤية الموضوعية ، الأمر الذى يقتضى منا اعادة النظر فى الحضارة الغربية ، واعادة اكتشافها من جديد ، بنظرة ترتكز على الشعور المجرد ، والمنطق الحيادى ، وتتناول معطيات هذه الحضارة لا بالشعور بها من الداخل ، ولكن بالاطلال عليها من الخارج ٠

وهذا يعنى قراءة هذه الحضارة لا بشعور الانسان الغربى ، ولكن بشعور الانسان العربى أو بوجدان انسان العالم الثالث ، فيما يمكن أن نسميه بعلم الاستغراب فى مواجهة علم الاستشراق ، الذى كان ولا يزال العقل الأوربى ينظر من خلاله الى حضارتنا العربية ٠

على أنه اذا كان عصر الريادة بالنسبة الى الحضارة الغربية قد انتهى ، أو أوشك على الانتهاء ، وكانت دول العالم الثالث قد أخذت فى افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، تملك زمام أنفسها ، وتمتلك حق تقرير مصائرها ، وتشكل مركز ثقل مادى ومعنوى فى الوضع العالمى والمصير البشرى ، فهذا يقتضى ضرورة قيام ذلك العلم الجديد ٠٠ علم الاستغراب ، لكى نواجه به الحضارة الغربية سلبا أو ايجابا ، أخذا أو عطاء ، تبادلا أو تقابلا ٠

وبذلك نصدر فى مفهومنا عن الأصالة والمعاصرة ، لا عن شعور بالدونية ، ولكن على أساس من الندية ، وعلى قاعدة عمادها أننا جميعا ننتمى الى نفس النوع ، وبالتالى فنحن جميعا أعضاء فى وحدة الجنس البشرى ، نقف كلنا على خط عرض مصيرى واحد ٠

وهذا الكتاب « ثقافة هذا العصر » ان هو الا ألوان ثقافية ، أو ألوان من ثقافة الفكر والأدب والفن ، تلف وتدور حول هذا المعنى ، محاولة تأكيده بالخط والظل واللون ، بالخط الفكرى ، والظل الفنى ، واللون الأدبى ، ارتكازا على قاعدة نقدية ، تؤمن بأن النقد فى جوهره ان هو الا عملية من عمليات الابداع ٠

جلال العشرى

المعلم الأول عند العرب

ليس أرسطو هو الفيلسوف اليونانى فحسب ، ولا هو الفيلسوف الانسانى وكفى ، ولكنه الفيلسوف على الاطلاق · فلا تذكر كلمة فلسفة الا ويذكر اسم أرسطو وكان أرسطو هو الفلسفة ، والفلسفة هى أرسطو ·

لذلك لم يكن عبثا بل كان من الصواب ، أن أطلق عليه العرب لقب « المعلم الأول » ·

ولكى نتحدث عنه فى القرن العشرين ،وهو الذى عاش فى القرن الرابع قبل الميلاد ، لابد أن ننسى شهرته المفرطة بعد موته ، ثم لا بد أن ننسى ما وجه اليه بعد موته من اتهامات مفرطة كذلك ، جاءت نتيجة لتلك الشهرة ·

فقد ازدهر فى ختـــام الفترة المتميزة بالأصــالة من تاريخ الفكر اليونانى ، ثم مضى بعد موته ألفا عام قبل أن ينجب العالم فيلسوف يمكن أن يصل الى ما وصل اليه ، حتى بات فى العلم والفلسفة على السواء ، المرجع الأول والأخير ·

لذلك كان لابد منذ بداية القرن السابع عشر ، ألا تبدأ خطوة من خطوات التقدم الفكرى الا بالهجوم على رأى من الآراء الأرسطية ، ولا يزال هذا يصدق على المنطق حتى وقتنا الحاضر ·

والواقع أن أرسطو يختلف عن كل أسلافه اختلافا كبيرا ، وفي كثير من الوجوه ، فهو أول من كتب كما يكتب الأستاذ ، فرسائله منسقة الأجزاء وأبحاثه مقسمة الأبواب وتآليفه النقدية فيها عناية وثبات ، فكأنما بردت عند أرسطو تلك العناصر العاطفية التى نراها عنـــد أستاذه أفلاطون ، وخضعت لما يتمتع به من ادراك الفطرة السليمة ، وفي المواضع التى نجده فيها أفلاطوني الصبغة ، نحس كما يقول الفيلسوف الكبير برتراند رسل ، أن مزاجه الطبيعي قد توارى هزيما أمام التعليم الذى نشأ في جوه ، فلئن كانت أخطاء أسلافه بمثابة الأخطاء المجيدة التى يرتكبها الشباب حين يحاول المستحيل ، فأخطاؤه هو أخطاء الرجولة الكاملة التى لا تستطيع أن تحرر نفسها من الأهواء التى رسخت مع السنين ٠

وخير ما يظهر فيه قدرته هو النقد ، وذكر التفصيلات ، كما يقول برتراند رسل ٠ أما محاولته في اقامة بناء شامخ ، فهي المحاولة التى كان ينقصها الوضوح ، وتفتقر الى حرارة البناة الجبابرة ٠

ومع ذلك فقد استطاع هذا البناء أن يؤوى شخصية تاريخية فذة ، كشخصية الاسكندر الأكبر ، الذى تتلمذ على أرسطو ، وكانت سيرته كما يقول الفيلسوف الألماني الكبير هيجل ، دليلا على ما للفلسفة من فائدة عملية في الحياة ٠

نعم ٠٠ لقد عاش أرسطو في أثينا بين عامي ٣٣٥ و ٣٢٣ ق٠م ، وقد مات الاسكندر الاكبر في هذا العام الأخير ، وكان أرسطو قد ولد على الأرجح في عام ٣٨٤ ق٠م في ستاجيرا من أعمال تراقيا ، وخلال هـذه الأعوام الاثنى عشر التى قضاها في أثينا ، كان قد أسس مدرسته ٠ وكتب معظم كتبه ، ولما مات الاسكندر ، ثار الأثينيون وانقلبوا على أصدقائه ، ومنهم أرسطو الذى طالبوا بموته ، لكنه على خلاف سقراط لاذ بالفرار هربا من العقاب ، ومات في العام التالى لهروبه ، ٣٢٢ ق٠م ٠

وتربع أرسطو على عرش الفكر الفلسفي طوال العصور الوسطى ، حتى ان توما الاكويني الفيلسوف الرسمي لهذه العصور ، كان أرسطيا بشكل أو بآخر ، وعرف كيف يوفق بين تعاليم أرسطو وتعاليم الدين ٠

وكان من الطبيعي أن يعرف العالم العربى ٠٠ أرسطو وأن يتعرف عليه ، وأن يكون على رأس أشهر أربعة عرفهم ذلك العالم ، وهم اقليدس ، وبطليموس ، وجالينوس ، وأن يعدهم أئمة ٠٠ كل في ميدانه ، أرسطو في الفلسفة ، واقليدس في الهندسة ، وبطليموس في الفلك ، وجالينوس في الطب ٠

وهم دون نزاع دعامات للثقافة الفلسفية والعلمية فى العالم العربى القديم ، تتلمذ لهم كثيرون ، فأخذوا عنهم ، وتعهدوا آراءهم ، ولقحوها بلقاح جديد ، وقد جمع أرسطو بين الفلسفة والعلم ، فكان محط أنظار الباحثين والدارسين ، حتى قال عنه صاعد الأندلسى فى كتابه « طبقات الأمم » انه : « خاتم حكماء اليونان ، وسيد علمائهم » ٠

وليس أدل على ذلك من عناية فلاسفة الاسلام وعلمائه ، بمؤلفاته وآرائه ، حتى ان مؤلفات أى مفكر يونانى آخر لم تحظ بمثل ما حظيت به مؤلفات أرسطو وآراؤه ، من الترجمة والتحقيق ، والشرح والتلخيص ، فضلا عن الجمع والاقتناء ٠

حقا لقد نجح مثقفو الاسلام فى الحصول على أكثر مؤلفات أرسطو ، دون أن تباريهم فى ذلك ثقافة أخرى فى التاريخ القديم والوسيط ، وبذلك استطاعوا أن يحتفظوا للانسانية بتراث خالد ، وأن يتوفروا على ترجمة هذا التراث غير قانعين بالترجمات السريانية أو الفارسية السابقة ، بل حرصوا على أن يصدروا عن الأصل اليونانى مباشرة ، فيعيدون ترجمة ما لم يطمئنوا الى ترجمته ، ويورثون نصيبا كبيرا منها للثقافة اللاتينية التى قامت عليها حضارة عصر النهضة الأوروبية ٠

عصر الترجمة الذهبى :

وكان القرن الرابع الهجرى هو العصر الذهبى فى تاريخ الترجمة عند العرب ، واذا كانت الجهود العظيمة التى تمت فى ذلك العهد ، راجعة الى فئة من المسيحيين الذين كانوا يتكلمون السريالية ، فان عددا كبيرا من الترجمات تم نقله عن اليونانية مباشرة بفضل مترجمين عرب ، درسوا هذه اللغة فى الاسكندرية أو فى بعض البلاد الاغريقية ٠

وغالبا ما كان المترجم منهم قادرا على أن ينقل عن اليونانية الى العربية والسريانية معا ، وكان هناك مترجمون عن السريانية ، الا أنهم كانوا يعتبرون فى المرتبة الثانية بعد المترجمين عن اليونانية ٠

ومن الثابت فى تاريخ نهضة الترجمة عند العرب ، أن مترجمى النساطرة كانوا أسبق من مترجمى اليعاقبة ، فى هذا الميدان ٠ ومن أهم المترجمين النساطرة الذين نقلوا مؤلفات أرسطو عن السريانية « أبو بشر متى بن يونس » المتوفى ٣٢٨ هـ ، وقد ترجم الى العربية أنااليطيقا الثانية (التحليلات) والبويطيقا (الشعر) لأرسطو ، وتعليقات الاسكندر الافروديسى على كتاب أرسطو المسمى « الكون والفساد » وتعليقات

تليمستيوس على الكتاب الثلاثين من الميتافيزيقا (ما وراء الطبيعة) وله مؤلفات مبتكرة فى التعليق على قاطيغورياس أى « المقولات » لأرسطو .

أما مترجمو اليعاقبة الذين يأتون بعد النساطرة ، فكان من أبرز الذين نقلوا منهم عن السريانية الى العربية « يحيى بن عدى » المتوفى سنة ٣٦٤ هـ وكان تلميذا لحنين بن اسحق ، وقد ترجم عن أرسطو كتاب قاطيغورياس أى « المقولات » والسوفسطيقا أى « الجدل » والبوليطيقا أى « السياسة » والميتافيزيقا أو « ما وراء الطبيعة » . كما ترجم تعليقات الاسكندر الافروديسى على قاطيغورياس أى المقولات لأرسطو .

وكان الأورغانون أو المنطق لأرسطو ، من أوليات ما عرف العرب عن المعلم الأول وقد عرفوا معه كتاب اريطورقيا أى الخطابة والبويطيقا أى الشعر ، أما مؤلفات أرسطو فى العلم الطبيعى ، فقد عرفوا منها كتاب الفوسيقا أو الفيزياء ، وكتاب الكون والفساد ، وتاريخ الحيوان الطبيعى ، وكتاب الروح .

كما عرفوا كتاب الميتولوجيا أو الآثار العلوية ، بالاضافة الى ما عرفوه من العلوم الأدبية مثل الميتافيزيقا أو ما وراء الطبيعة ، وعلم الأخلاق الى نيقوماخوس ، وعلم الأخلاق الكبير .

وفى الوقت الذى لم يعرف فيه العرب سياسة أرسطو ولم يعنوا بها ، واستعاضوا عنها بقوانين الجمهورية لافلاطون ، ظل الأورغانون أو المنطق قاعدة التعاليم الانسانية عندهم ، ومشى جنبا الى جنب مع علومهم الأصلية كالنحو والفقه والبلاغة . وذلك كما يقول العلامة اسماعيل مظهر فى كتابه « تاريخ الفكر العربى » أمر طبيعى فى كفاءات العقل الانسانى ، أمر طبيعى أن يأتلف المنطق وعلوم الكلام . لأن هذه الظاهرة وان كانت قد وجدت متسعا فى العقل السامى فى آسيا ، فان آثارها ظهرت فى أوروبا لدى انتشار الفلسفة المدرسية فى العالم اللاتينى ، قبل أن يكون لزعماء هذه الفلسفة أى اتصال بالعرب . فكأن العقل اللاتينى والعقل التيوتونى الآريين ، لم يتجاوزوا القاعدة التى جرى عليها العقل السامى .

وهكذا ظل المنطق الأرسطى علما ثابتا عند العرب فى مرحلة احتكاكهم بالفلسفة اليونانية ، وكان من جراء ذلك أن وجدنا كل المناقشات الفلسفية والكلامية التى جرت فى كتب العرب ، عبارة عن مسائل استمدت أصولها من الميتافيزيقا والبسيكولوجيا الأرسطية ، وكانت ذات صلة وثيقة بالكتاب الثانى عشر من الميتافيزيقا ، والكتاب الثالث من رسالة الروح .

.. والتعاليم الاسلامية :

وهذا معناه أن الآراء الأرسطية انتشرت فى المدارس الاسلامية ، المختلفة وقامت عليها مدرسة من أكبر المدارس الفلسفية فى التاريخ القديم والوسيط ، حاولت أن توفق بين فلسفة أرسطو وبين التعاليم الاسلامية ، فعمرت نحو أربعة قرون ، وانقسمت الى شعبتين : احداهما شرقية تزعمها الشيخ الرئيس ابن سينا ٤٢٨هـ والأخرى غربية تزعمها الشارح الأكبر ابن رشد ٥٩٣هـ .

وكان لهاتين الشعبتين أتباع وأشياع ، انتشروا فى أرجاء العالم الاسلامى ، وأثروا تأثيرا عميقا فى المدارس الفكرية الاسلامية ، من فلاسفة وصوفية وعلماء كلام .

وكان من جراء ذيوع فلسفة أرسطو وانتشارها فى العالم الاسلامى ، أن ذهب فريق من الباحثين فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، الى القول بأن الفلسفة الاسلامية ليست شيئا آخر سوى فلسفة أرسطو فى قالب عربى ، ولقد تزعم هذا القول المستشرق الفرنسى أرنست رينان ومن ورائه جمهور كبير من المستشرقين ، ومن الباحثين العرب .

غير أن الدراسات النقدية والتاريخيـة المقارنة كما يقـول الدكتور ابراهيم مدكور فى كتابه « فى الفكر الاسلامى » قضت على هذا الزعم ، وأثبتت للفلسفة الاسلامية وجودا مستقلا ، يتميز بأصالة وطرافة لا نجدهما عند فلاسفة اليونان .

واذا كان مصطفى عبد الرازق قد حاول فى كتابه « تمهيد فى تاريخ الفلسفة الاسلامية » أن يلتمس عبقرية الفلسفة الاسلامية لا فى كتب فلاسفة الاسلام فحسب ، وهم الكندى والفارابى وابن سينا وابن رشد وابن باجة وابن طفيل وغيرهم ، بل فى كتابات المتكلمين والأصوليين من علماء أصول الدين وأصول الفقه ، فهو لم ينكر وجود فلسفة اسـلامية أصيلة فى كتابات « فلاسفة الاسلام » .

حقا ان فلاسفة الاسلام عرفوا قدر أرسطو ، فاحتفلوا به احتفالا كبيرا ، وأخذوا عنه الكثير والكثير جدا ، ولكنهم أخذوا عن غيره وبخاصة عن الأفلاطونية والأفلوطينية ، وأضافوا الى هذا كله ما يتفق مع طبيعة العقل العربى من ناحية ، ومبادىء التعاليم الاسلامية من ناحية أخرى . حتى لم يعد ثمة شك فى أن هناك فلسفة اسلامية خالصة لها طابعها الخاص وأسلوبها المميز .

وهذا ما عبر عنه اسماعيل مظهر بقوله : « أما بين يدى الفلاسفة والذين هم جديرون بحق أن يسموا فلاسفة ، فقد ظهر بين العرب فيما

كتبوا ضرب من ضروب الأفلاطونية الجديدة مصبوغ بالصبغة الاسلامية ، تشكل في آخر حالاته بما كتب الرئيس ابن سينا ، والفيلسوف ابن رشد ، ونقل على هذه الصورة الى الفلسفة المدرسية في العالم اللاتيني في أوروبا ، فكان أثره بين اللاتين لا يقل عن أثره بين العرب ٠

لهذا كان من الطبيعي أن يقرر باحثو الفلسفة الاسلامية ، أن فلاسفة الاسلام قد أنتجوا تفكيرا خالصا أصيلا ، أو تفكيرا موفقا فيه عناصر اسلامية ، وتابع كثير من المستشرقين هذه الفكرة ، فتناولوا فلسفة هؤلاء الفلاسفة الاسلاميين ، بالبحوث والدراسات ، وانتهوا الى اسلامية هذه الفلسفة رغم قيامها على عناصر يونانية ٠

٠٠ مدارس أخرى :

ولم يقف أرسطو في العالم الاسلامي عند المدرسة الفلسفية ، بل جاوزها الى مدارس أخرى كلامية وصوفية ، حتى لقد ذهب المستشرق الفرنسي أرنست رينان الى « أن الحركة الفلسفية في الاسلام ينبغي البحث عنها لدى الفرق الكلامية » ٠

والواقع أن المعتزلة في نزعتهم العقلية ، أقرب ما يكونون الى المشائين العرب ، ولهم فلسفة متميزة لم تخل من عناصر أرسطية ، كشف عنها الشهرستاني في كتابه الكبير « الملل والنحل » ٠

ومن الأشاعرة من يعد بحق بين الفلاسفة بقدر ما يعد بين المتكلمين من أمثال فخر الدين الرازي ، وسيف الدين الآمدي ، وحجة الاسلام الغزالي ، وهو من أبرز أعلام الأشاعرة ، على الرغم من حملته الشعواء على الفلسفة والفلاسفة ، وهجومه العنيف على المشائين الاسلاميين ، في كتابه المشهور « تهافت الفلاسفة » ، ذلك أن تأثره بمنطق أرسطو واضح ، وبخاصة في كتاباته الأولى ٠

ومن المتصوفة الاسلاميين من نحا نحو الفلاسفة ، وانعطف بأشعاره وآرائه الصوفية نحو الفكر العقلي التأملي ، حتى أخرج في النهاية نوعا من التصوف الفلسفي ، الذي يجعل من التصوف نظرية في المعرفة ، وطريقة الى السعادة ، وفي مقدمة هؤلاء المتصوفة الفلاسفة ، أو الفلاسفة الصوفيين ، السهروردي وابن عربي ، فكلاهما يمكن أن يعد بين المشائين العرب ، تتلمذ على أرسطو ، وجاراه في منطقه ، وان خرج عليه في بعض جوانبه ، الا أنه قال بكثير من آرائه الطبيعية ٠

على أن عنصر الأصالة كان ماثلا في تعاليم هؤلاء جميعا ، وهذا

العنصر بعينه هو الذى كان له أثره وتأثيره فى الثقافة اللاتينية فى العصور الوسطى ثم فى ثقافة عصر النهضة الأوروبية ، فاذا كان أثر العرب واضحا فى الحضارة الاوروبية الحديثة ، وفى الفكر الفلسفى بالذات ، فمرجع ذلك الى هذه الكوكبة من فلاسفة الاسلام ، وهذا ما عبر عنه أستاذنا العقاد بقوله : « ولكن الآراء الفلسفية التى قال بها أمثال الفارابى والكندى وابن سينا والغزالى وابن رشد وابن طفيل ، لا تعد غريبة كل الغرابة عن مذاهب العصر الحديث ، لأنها لم تخل من آراء تكلم فيها أساطين الفلسفة الاسلامية وعرضوا لها اما بالاسهاب أو بالايجاز » ٠

ولم يكن أرسطو العالم أقل شأنا فى العالم العربى من أرسطو الفيلسوف ، جاراه فى واقعيته كثير من كبار علماء الاسلام ، ورددوا بعض آرائه الفيزيقية ، وأعجبوا به كل الاعجاب ، وفى مقدمة هؤلاء العلماء الحسن بن الهيثم الذى يعد دون نزاع أكبر علماء الطبيعة فى الاسلام ٠ ويمكن أن يعد كما يقول الدكتور ابراهيم مدكور من بين المشائين العرب ٠

٠٠ والفكر العلمى فى الاسلام :

ولدراسات أرسطو الوفيرة فى « الحيوان » صدى كبير فى الفكر العلمى فى الاسلام فما أن ترجمت الى اللغة العربية ، حتى أقبل عليها الباحثون الاسلاميون ، فوعوها وأخذوا عنها ، وأفادوا منها الكثير ، وهاهو الجاحظ يشير الى أرسطو أكثر من مرة ، فى كتابه الكبير المعروف باسم « الحيوان » ٠ وها هو أيضا الدميرى فى كتابه « معجم الحيوان » يشير كثيرا وبشكل واضح الى المعلم الأول ٠ وها هو ابن سينا فى موسوعته الكبرى « الشفاء » يوقف جزءا كبيرا من طبيعيات الشفاء على الحيوان يبدو فيه الأثر الأرسطى بوضوح واضح ٠

فاذا انتقلنا الى العلوم الأدبية ، وفى طليعتها البلاغة والنقد الأدبى ، وجدنا لأرسطو بعامة ولكتابة الشعر بوجه خاص ، أعمق الأثر وأبلغ التأثير فى هذه العلوم عند النقاد والبلاغيين ، على السواء ٠

وان الدارس لتأخذه الدهشة للوهلة الأولى ، كما أخذت أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود حتى راح يتساءل : « كيف يكون لكتاب الشعر أثر فى الثقافة العربية ، مع أن مدار اهتمامه هو شعر الملاحم والتراجيديا ، وقد خلت الثقافة العربية منهما ؟ » ٠

الواقع أن كتاب « الشعر » بعد أن ترجمه الى العربية أبو بشر متى بن يونس ، ولخصه تلخيصا وافيا كل من ابن سينا وابن رشد ، أقبل على دراسته علماء البلاغة ونقاد العرب ، فأفادوا منه فائدة قصوى ٠

وعلى الرغم من أن فلاسفة المسلمين ، كانوا يعدون الكتاب جزءا من المنطق ، حتى ألحقوه بالجدل والخطابة ، مما يدل على بعد ما بين كتاب الشعر فيما قصد اليه أرسطو من جهة ، وما فهمه منه العرب من جهة أخرى ، حتى لقد حاول الفارابى أن يجرى مقارنة بين الشعر العربى والشعر اليونانى فيما له علاقة بمادة الكتاب ٠

على الرغم من ذلك فان علماء البلاغة ونقاد العرب القدامى ، أفادوا منه افادة كبرى ٠ وليس أدل على ذلك من أن النقد العربى الى أوائل القرن الثالث الهجرى ، كان نقدا جزئيا يقف عند التفصيلات دون أن يتجاوزها الى التعميم ، كما كان نقدا ذوقيا يعتمد على الذوق الفردى والمزاج الخاص ، دون أن يعتمد على التأصيل والتنظير ، ولكن النقد الأدبى نتيجة لترجمة كتاب الشعر بالذات ، اتجه نحو التعميم والتنظير ، والى محاولة وضع الأسس والأصول ، فالجاحظ يتأثر بالمنطق فى نظره الى البيان على أنه نوع من الدلالة ، وابن المعتز يحاول أول محاولة نحـو التعميم فى كتابه « البديع » وقدامة بن جعفر يعنى بالأسس والأصول فى كتابه « نقد الشعر » ، وأبو هلال العسكرى يولع بالتقسيم والتصنيف فى كتابه « سر الصناعيين » والجرجانى فى كتابيه « أسرار البلاغة » و « دلائل الاعجاز » يهتم بفكرة النظم الذى يربط مفردات الجملة ، وهى فكرة شبيهة بفكرة الوحدة التى وردت عند أرسطو ٠

هذا عدا الأفكار الرئيسية التى وردت فى كتاب « الشعر » والتى تقرر أصول النظرية الأدبية ، وكان لها صداها عنـد النقاد والبلاغيين العرب ، فمشكلة اللفظ والمعنى كما لاحظ الدكتور زكى نجيب محمود هى صورة أخرى لمشكلة الهيولى والصورة ، ومشكلة التخيل هى نفسها مسألة المحاكاة ، وفكرة النظم ان هى الا فكرة شبيهة بفكرة « الوحدة » ٠

هذا بالاضافة الى فكرة الفرق بين الفن والتاريخ ، وكيف أن أرسطو يفرق بين عمل المؤرخ وهو تسجيل الجزئيات ، وبين عمل الشاعر ، الذى هو تمثيل الكليات ، أو بعبارة أخرى بين المؤرخ الذى يدون الحوادث التى وقعت فعلا ، والشاعر الى يمثل الحوادث المحتملة الوقوع ٠

حقا لقد كان لأرسطو دوره الكبير فى الثقافة العربية القديمة ٠ وهو الدور الذى آتى ثماره فى ابداعات العقـــل العربى ، فى المنطق والفلسفة ، وفى الفقه وعلم الكلام ، وفى البلاغة والنقد الأدبى ، فضلا عن دوره فى علوم الطبيعة والطب والحيوان ٠

ولقد أحسن العالم العربى استقبال الزائر الاغريقى ، وفتح له عقله وقلبه وصدره ، دليلا على قدرة العقل العربى على اســـتيعاب ابداعات

العقول الأخرى والتأثر بالآداب الأجنبيـة ، لكى يصدر فى النهاية عن عبقريته الخاصة فى التفكير والتعبير ٠

واذا كان المثقف العربى المعاصر ، مشغولا بقضية التأثر والتأثير ، أو ما نسميه بقضية الأصالة والمعاصرة ، خاصة ونحن نواجه معطيات الحضارة الغربية الحديثة ، فما أجدرنا بالرجوع الى المحاولات القديمة التى حاولها أسلافنا ليتصلوا بالآداب الأجنبيـة ٠ بل بذلك الأدب الأجنبى بالذات الذى نبعت منه كل الآداب الأوربية الحديثة والمعاصرة ٠

رائد المدرسة الاسلامية الحديثة

« الفيلسوف الكامل » هو اللقب الذى أطلقه عليه تلاميذه ، والذى لا نكاد نجد من هو أحق به منه ، على امتداد النصف الأول من هـــذا القرن ، فهو سيد من ســادات أهل عصره ٠٠ قوتا للعقـــل ، وجلاء للقلب ، وصفاء للضمير ، وهو سبيل فى توثيق الصلة بين آثار الماضى ومآثر الحاضر ، مع مراعاة الاتساق بين حلقات التاريخ ، وهو مثل أعلى فى الانتماء الى جامعه وجامعته ، حتى بعد أن شبت فى نفسه جذوة الثورة لاصلاح الأزهر ، وهو حامل لواء المدرسة الفلسفية الاسلامية بعد الامام محمد عبده ، عبقرى الاصلاح والتعليم ، وهو الانسان الانسانى الذى تتعانق فيه أجمل مزايا الانسان وأنبــل خصائص الانســـانية ، فلا يعرف سوى الحق ، ولا يفعل الا الخير ، ولا يتذوق غير الجمال ٠

ذلك هو المفكر الكبير والامام الأكبر الشيخ مصطفى عبد الرازق ، الذى ولد فى عام ١٨٨٠م ببلدة أبو جرج من أعمال مركز بنى مزار بمديرية المنيا ، وانتقل الى رحمة الله فى اليوم الخامس عشر من شهر فبراير سنة ١٩٤٧ ، والذى يحتفل العالم الاسلامى بذكرى مرور مائة عام على ميلاده ٠

مآثر وآثار :

والمطلع على أثار مصطفى عبد الرازق ، يجد فيها الكثير من المآثر التى جعلته بحق جديرا بلقب « الفيلسوف الكامل » ولقد عدد عميد الأدب العربى طه حسين خصاله فوجدها فى حب العلم وطلابه المخلصين ، فما

كان يعرف محبا لطلب العلم ، مخلصا فى هذا الحب الا سعى اليه ، واتصل به ، وقربه منه وفتح له قلبه وعقله وداره ٠

واذا كان حب العلم وطلابه المخلصين هى الخصلة الأولى من الخصال التى لزمته حياته كلها ، فخصلة الوفاء هى الخصلة الثانية من خصاله ، هكذا كان وفيا للامام الشافعى الذى كان يذهب مذهبه فى الفقه ، والذى ترجم رسالته وعنى بدرسها وترجمتها وقتا غير قصير ٠

والبر بطلاب العلم خاصة ، وبكل من كان يحتاج الى البر عامة ، كان الخصلة الثالثة من خصاله ، والبر عنده هو بر القلب وبر النفس وبر اليدين ٠

وكان يضيف الى خصاله هذه خصلة أخرى اذا كتب ، وهى خصلة العناية الدقيقة جدا بالتفكير أولا وبالتعبير بعد ذلك عما فكر فيه ، فهو شديد الايثار للأناة ، وكان لهذه الأناة أثرها فى كتابته ، كما يقول طه حسين ٠٠ « فأنت لا تجد فيما يكتب لفظا نابيا عن موضعه ، أو كلمة قلقة فى مكانها ، وانما كان كلامه يجرى هادئا مطمئنا كما يجرى ماء الجدول النقى ، حتى حين يداعب صفحته النسيم ٠ وكنت أشبه له كتابته بعمل صاحب الجواهر ، يستأنى بها ويتعمق فى صنعها لتخرج من يده جميلة رائعة تثير فيمن يراها المتعة والرضى والاعجاب » ٠

وهذا صحيح ، فقد كان مصطفى عبد الرازق يتأنق فى فنه ، كما كان يتأنق فى حياته كلها ، وكما كان يتأنق فى سيرته مع الناس جميعا ٠

طرفا نقيض فى الفكر :

الا أنه على الرغم من كل هذا الاطراء الذى أطرى به الدكتور طه حسين ، ذكرى الشيخ مصطفى عبد الرازق ، فقد كان الشيخ يقف من الدكتور موقف النقيض فى المنهج والفكر ، وكأنما جاء كلاهما من نبع واحد ، ليمضى فى تيار مختلف ، ويجرى فى مجرى مغاير ٠ فقد دعا طه حسين الى ما سماه بعقلية البحر المتوسط ، ومؤدى هذه الدعوة أن العقلية المصرية عقلية بحر ، وليست عقلية صحراء ، وأنها « يونانية » فى حقيقتها قبل أن تكون أى شىء آخر ، وأنه اذا كانت الحضارة الأوربية المعاصرة امتدادا للحضارة اليونانية ، فلا مفر اذن لمصر ، من أن تأخذ بأسباب هذه الحضارة ، وأن تكون استمرارا لها فى المنهج والفكر ٠

ولقد بشر الدكتور طه حسين بهذا الرأى ، وسرعان ما انتشر على مسرح التفكير المصرى ، وكان له صداه عند مستشرقى أوربا بعامة

وفرنسا بوجه خاص ، وكانت شخصية العميد القوية أكبر عامل على فرض آرائه على مناهج الجامعة حيث بدأت دراسة « اليونانية » و « اللاتينية » فى صفوف كلية الآداب ، وظهر النقد العلمى والأدبى ، وأسلوب التفكير الحديث كرجع صدى لكتاباته المؤثرة ، وبرزت طريقة الحياة فى البيوت وفى المجامع الخاصة والمحافل العامة كأثر من آثار تلك الدعوة ، وشعر أكثر الناس بنوع من الارتياح العقلى أن جاءتهم الدعوة الى الاتجاه لأوربا ، من رجل منهم ، لا يشك أحد فى اخلاصه لهذا الوطن ٠

فى هذه الظروف وفى تلك الأثناء ، ظهر مصطفى عبد الرازق على رأس مدرسة معارضة ، أحدثت ضجة فى صفوف المدرسة الأولى ، وأشاعت تصورا روحيا جديدا ، سيطرت به على الروح الفكرية للمصريين ،وبالتالى على الروح الفكرية للمسلمين والعرب ٠

وكان مصطفى عبد الرازق يختلف اختلافا كبيرا عن طه حسين ، سواء فى أسلوبه أو فى مادته ، كان كما يقول تلميذه الدكتور على سامى النشار ، هادىء الطبع ، يخلو من العنف العقلى الذى تميز به الثانى ، وكان قليل الانتاج الفكرى ، ومع ذلك أول أستاذ للفلسفة الاسلامية فى الشرق ٠

منهج جديد فى الفكر الاسلامى :

ولقد أدرك هذا الأستاذ من خلال منهجه فى دراسة التفكير العقلى الاسلامى ، أن المسلمين كان لهم منهجهم الخاص وحضارتهم الأصيلة ، بالرغم من كل ما قبلوه من جوانب الفكر والحضارة اليونانية ، ذلك لأن كنه الحضارة الاسلامية الأصيلة وجوهر الفكر الاسلامى الصحيح ، لا يبحث عنهما فى كتب من يدعون فلاسفة الاسلام فحسب ، أى الكندى والفارابى وابن سينا من فلاسفة المشرق ، وابن باجه وابن طفيل وابن رشد من فلاسفة المغرب ، بل فى كتابات المتكلمين الأصوليين ، من علماء الكلام وعلماء أصول الفقه ٠

فقد اعتاد باحثو الفلسفة الاسلامية المسلمون ، أن يقرروا ، تحت تأثير فكر خاطىء ، أن فلاسفة الاسلام هؤلاء ، أنتجوا تفكيرا اسلاميا خالصا أصيلا ، وتفكيرا موفقا فيه عناصر اسلامية ، وتابع كثير من المستشرقين هذه الفكرة غير الصحيحة ، وتنالوا فلسفة ابن سينا وابن رشد وغيرهما ، بالدراسات المستفيضة ، ولكن انتهى الأمر بهم أو بأكثرهم كما يقول الدكتور على سامى النشار الى تقرير يونانية هذه الفلسفة ، وذلك فى كتابه « نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام » ٠

من هنا كانت محاولة مصطفى عبد الرازق الرائدة ، فى كتابه « تمهيد فى تاريخ الفلسفة الاسـلامية » أن يعرض منهجا جديدا فى دراسة الفلسفة الاسلامية ، يلتمس فيه عبقرية هذه الفلسفة لا فى كتب من يدعون « فلاسفة الاسلام » ولكن فى كتابات علماء علم الكلام ، وعلماء علمى أصول الدين وأصول الفقه .

وهكذا استطاع أن يضع أصول المدرسة الاسلامية الخالصة ، المدرسة التى أرادت أن تكشف كشفا حقيقيا عن عبقرية الحضارة والفكر الاسلاميين فى مصادرهما الأصلية ، قبل وبعد أن يتصل المسلمون ، وأن يعرفوا التراث اليونانى .

وهذا معناه الدعوة الى الفهم الصحيح للدين ، من خلال العودة بتعاليم الدين الى سماحته وبساطته الأولى ، قبل أن يختلط الفكر الاسلامى بروافد أجنبية ، وقبـل أن تقوم الفرق الاسـلامية ، وتتعـدد المذاهب وتختلف الاتجاهات .

واذا كان كتاب « أور جانون » أرسطو أو المنطق الأرسطاطليسى قد أثر تأثيره فى المدرسة المشائية الاسلامية ، فقد بقيت المدارس الأخرى المنبثقة عن نظام اسلامى مثل متكلمى الأشاعرة من ناحية ، ومتكلمى السلف من ناحية أخرى ، بعيدة كل البعد عن هذا المنطق ، تحاربه وتجاهده وتناصبه العداء ، وكانت قد وضعت منطقا يختلف عنه فى روحه وفى جزئياته كل الاختلاف ، ذلك أن سيادة منطق أرسطو انما بدأت حينما تداعى الفكر الاسلامى فى القرن الخامس ، واختلط بعلوم اليونان ، وأخذت المذاهب والفرق تنتشر بطول الساحة الاسلامية .

الاستقراء .. هو المنهج :

أدرك مصطفى عبد الرازق أن المنطق الأرسطاطليسى الذى يمثـل الحضارة والفكر اليونانى ،لم يقبل فى المدارس العقلية الاسلامية ، وفيما عدا المدرسة المشائية الفلسفية فى العالم الاسلامى .. مدرسة ابن سينا وابن رشد ومن حذا حذوهما ، فقد هوجم هجوما كاملا .

واكتشف وجود المنهج الاستقرائى الذى عرفته أوربا بعد قرون فى مطلع حضارتها الحديثة ، فى كتابات علماء المسلمين ، وبخاصة فى كتابات المتكلمين والأصوليين ، فحاول أن يشير الى عناصر هذا المنهج ، والى أن اكتشاف وجوده لدى المسلمين ، هو الذى يفسر روح الحضارة الاسلامية ، واختلاف هذه الحضارة عن الحضارة اليونانية ، فبينما نجد أن الحضارة

اليونانية حضارة قياسية ، تقوم على منهج القياس ،نجد أن الحضــارة الاسلامية حضارة استقرائية ، تقوم على منهج الاستقراء ٠

الاستقراء اذن هو منهج مصطفى عبد الرازق فى البحث ،وهو الاستقراء الذى لا يكاد يغادر مقدمة من المقدمات الا أحصاها ، ولا جزئية من الجزئيات الا استقصاها ، ولا فكرة من الأفكار المتصلة بموضوع بحثه الا وردها الى بدايتها الأولى حتى يصل بها الى منتهاها الأخير ٠

ولقد عمد الى تطبيق هذا المنهج فى كتابه « التمهيد » من خلال بعض الأمثلة التى أوردها ، مدللا بها على صحة منهجه وصوابه ، فى مقدماته ونتائجه ، فهو لكى يثبت مثلا أن الاجتهاد بالرأى كانت له بدايته فى حياة النبى صلى الله عليه وسلم ، نراه يورد ما رواه ابن عبد البر فى كتاب «جامع بيان العلم وفضله» عن معاذ ، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، لما بعثه الى اليمن قال له : كيف تصنع أن عرض لك قضاء ؟ قال : أقضى بما فى كتاب الله ٠ قال فان لم يكن فى كتاب الله ؟ قال : بسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم ٠ قال : فان لم يكن فى سنة رسول الله ؟ قال أجتهد رأيى ولا آلو ٠ فقال ٠ فضرب بيده فى صدرى ، وقال : الحمد الله الذى وفق رسول الله لما يرضاه الله ٠

وهذا معناه أن الاجتهاد بالرأى هو أول ما ظهر من النظر العقلى عند المسلمين أو هو بداية النظر العقلى عندهم ، وهو ما عبر عنه مصطفى عبد الرازق بقوله :

« أن هذا الاجتهاد بالرأى فى الأحكام الشرعية هو أول ما نبت من النظر العقلى عند المسلمين ، وقد نما وترعرع فى رعاية القرآن ، وبسبب من الدين ،ونشأت منه المذاهب الفقهية ،وأينع فى جنباته علم فلسفى هو « علم أصول الفقه » ٠

أخلاقيات المنهج العلمى :

وهو اذ يتوخى الرجوع الى النظر العقلى الاسلامى فى بســاطته الأولى ، واذ يتتبع تطوره على مر العصور ،منذ أن كان اجتهادا بالرأى الى أن صار نسقا من أساليب البحث العلمى له أصوله وقواعده ، لا يهون من جهود الباحثين الغربيين الذين حاولوا استخلاص عناصر أجنبية فى الفلسفة الاسلامية ،ليردوها الى مصدر غير عربى ولا اسلامى ، وليكشفوا عن أثرها فى توجيه الفكر الاسلامى ،ولكنه يضعها فى حجمها الطبيعى ، ويناقشها بروح النزاهة والموضوعية ٠

فعنده أن العلم نور لا ينبغى أن يخالط صفاءه كدر ، وهو قبس من شأنه أن يخلص نفوس الناس من نوازع العصبية والهوى ، وليس من العلم فى شىء دعاوى التفوق العنصرى ، كنظرية تفوق السلالة النوردية الشاملة لشعوب أوربا الشمالية ، ونظرية تفوق البيض على السود المنتشرة فى أمريكا الشمالية • ونظرية تفوق الجنس الأبيض على الجنس الهندى فى بلاد الهند وفى آفريقيا الجنوبية •

وانطلاقا من فوق هذه القاعدة الاخلاقية فى البحث العلمى ، رأيناه فى مجال الصلة بين الفلسفة اليونانية والفلسفة الاسلامية ، بعد أن عرض لمقالات الغربيين ، وبعد أن بحث آراء تنمان ورينان وجوتيه وغيرهم من المستشرقين ، يعترف بجهودهم ، وسعة اطلاعهم ، وموفور نشاطهم ، رغم ما قد يشوب عملهم من نزوات من الضعف الانسانى ، فهو يقول :

« وليس من العدل انكار ما لهذه الأبحاث من نفع علمى ، برغم ما قد يلابسها من التسرع فى الحكم على القيمة الذاتية لأصل التفكير الاسلامى ، وعلى مبلغ انفعال هذا التفكير بالعوامل الخارجية ، من غير اعتبار لما يمكن أن يكون له من عمل فيها » •

وهو اذ يعترف بتأثر الفلسفة الاسلامية بالفلسفة اليونانية ومذاهب الهند وآراء الفرس ، الا أنه يضع هذا التأثر فى اطاره الصحيح بحيث لا يتجاوزه الى رد هذه الفلسفة الى مصدر غير عربى أو اسلامى ، وبالتالى الى تقرير قصور العبقرية العربية الاسلامية فى مجال الابداع الفلسفى والابتكار الفكرى ، ولهذا فهو يقول :

« والعوامل الأجنبية المؤثرة فى الفكر الاسلامى وتطوره ، مهما يكن من شأنها ، فهى أحداث طارئة عليه ، صادفته شيئا قائما بنفسه ، فاتصلت به ، لم تخلقه من عدم ، وكان بينهما تمازج أو تدافع ، لكنها على كل حال لم تمح جوهره محوا » •

ويعود الى التأكيد على الاجتهاد بالرأى فى نشأته الأولى باعتباره بداية التفكير الفلسفى عند المسلمين ، لأن هذه الناحية كما يقول هى أقل نواحى التفكير الاسلامى تأثرا بالعناصر الأجنبية « فهى تمثل لنا هذا التفكير مخلصا بسيطا يكاد يسير فى طريق النمو بقوته الذاتية وحدها ، فيسهل بعد ذلك أن نتابع تطوره فى ثنايا التاريخ ، وأن نتقصى فعله وانفعاله فيما اتصل به من أفكار الأمم » •

واضع أصول علم الأصول :

واذا كان مصطفى عبد الرازق قد رأى فى علم أصول الفقه بداية

للمنهج العقلي عند المسلمين ، فقد رأى أيضا فى الامام الشافعي أول موجه لأصول الفقه الى الاتجاه العلمي ، ذلك لأن اتجاه المذاهب الفقهية قبل الشافعي كان الى جمع المسائل وترتيبها،وردها الى أدلتها التفصيلية وبخاصة اذا كانت دلائلها نصوصا ، وأهل الحديث كما يقول الدكتور محمد مصطفى حلمى ، لكثرة اعتمادهم على النص كانوا أكثر تعرضا لذكر الدلائل من أهل الرأى ، فلما جاء الشافعي بمذهبه الجديد ، كان قد درس المذهبين ، ولاحظ ما فيهما من نقص بدا له أن يكمله ، وأخذ ينقض بعض التعريفات من ناحية خروجها عن متابعة نظام متحد فى طريقة الاستنباط ، مما يشعر باتجاهه فى الفقه اتجاها جديدا ، هو اتجاه العقل العلمي الذى لا يكاد يعنى بالجزئيات والفروع ٠

وهذا ما عبر عنه مصطفى عبد الرازق ، بقوله وهو يتحدث عن مذهب الشافعي فى الفقه واتجاه المذاهب الفقهية قبله ، وجهده فى جمع أصول الاستنباط الفقهى ، على أساس علمي ، وجعل الفقه تطبيقا لقواعد هذا العلم : « قبل الشافعي كان الناس يتكلمون فى مسائل أصول الفقه ويستدلون ويعترضون ، ولكن ماكان لهم قانون كلي مرجوع اليه فى معرفة دلائل الشريعة ، وفى كيفية معارضتها وترجيحاتها ، فاستنبط الشافعي « علم أصول الفقه » ووضع للخلق قانونا كليا يرجع اليه فى معرفة مراتب أدلة الشرع »٠

والواقع أن اهتمام مصطفى عبد الرازق بمذهب الامام الشافعي ، وعنايته بترجمة رسالته الى الفرنسية ودراستها دراسة وافية ، فتح له كما يقول طه حسين أبوابا من العلم لم تفتح لاحد من قبله من علماء المسلمين ٠

فقد رأى أن الشافعي يفلسف فى أصول الفقه ، وما يتصل به من المشكلات المختلفة فى الدين واللغة واستنباط الأحكام من النصوص ، فارتقى برأيه هذا الى من سبق الشافعي من المفكرين المسلمين الذين لم يجادلوا فى أصول الفقه وحدها ، بل جادلوا فى أصول الدين أيضا ، فأولئك الزعماء القدماء للأحزاب الاسلامية الأولى ، حين كانوا يجادلون فى مذاهب أحزابهم وآرائها ، فيمن ثاروا بعثمان ومن تابعوا عليا ومن خاصموه ومن وقف من هذه الفتنة موقف الحياد ، وحين كانوا يجادلون فى مقترف الكبيرة أمؤمن هو أم كافر أم هو يصير الى منزلة بين منزلتين من الايمان والكفر أم هو مرجأ الى الله يقضى فى أمره بالحق ؟

وحين صاروا من هذا الجدال الى الجدال فى أمور أخرى أعمق من هذه الأمور ، فجادلوا فى العدل والتوحيد ، انما كانوا يفلسفون فى مسائل

الدين ، قبل أن يعرفوا الفلسفة اليونانية ، بل قبل أن يحسنوا العلم باللاهوت عند المسيحيين واليهود ٠

ومعنى ذلك أن المسلمين كما أدرك مصطفى عبد الرازق قد أنشأوا فلسفتهم الأولى من عند أنفسهم ، وكانت فلسفة يسيرة سمحة كالاسلام نفسه ، ثم لقيت الفلسفة اليونانية بعد ذلك فأدركها مافى هذه الفلسفة من التعقيد والتركيب ٠

وهكذا نرى أن اكتشاف مصطفى عبد الرازق لعلم أصول الفقه ، كان على يدى الامام الشافعى ، حتى لقد قال عنه : «اذا كان الشافعى هو أول من وجه الدراسات الفقهية الى ناحية علمية ، فهو أيضا أول من وضع مصنفا فى العلوم الدينية الاسلامية على منهج علمى بتصنيفه فى أصول الفقه » ٠

وهذا الاكتشاف هو الذى أدى به الى استكشاف مذهب جديد فى دراسة الفلسفة الاسلامية ، يقوم على الفهم الصحيح لأصول الدين ، والعودة بتعاليمه الى سماحته وبساطته الأولى ، قبل أن يختلط الفكر الاسلامى بروافد أجنبية ، وقبل أن تقوم الفرق والمذاهب الاسلامية ٠

التطبيق بعد المنهج :

ويجىء كتاب مصطفى عبد الرازق « فيلسوف العرب والمعلم الثانى » بمثابة تطبيق لمنهجه فى اثبات أصالة الفكــر الاسلامى ، وقدرته على الابتكار والابداع ، وذلك من خلال تناوله بالدرس والتقييم لكوكبة من الفلاسفة والعلماء المسلمين ، على رأسهم فيلسوف العرب ، أبو يوسف الكندى ، والمعلم الثانى ٠٠ أبو نصر الفارابى ، ثم الشاعر الحكيم أبو الطيب المتنبى ، وبطليموس العرب ٠٠ الحسن ابن الهيثم ، وآخيرا شيخ الاسلام ابن تيمية ٠

وهو فى تناوله لهؤلاء جميعا ، انما يتبع أسلوبه وثقافته ، فعنده مثلا أن الكندى هو الذى وجه الفلسفة الاسلامية وجهة الجمع بين أفلاطون وأرسطو ، وهو الذى وجهها فى سبيل التوفيق بين الفلسفة والدين ، ولذلك فان شأنه فى الفلسفة هو أهم شؤونه ، ومظهر عبقريته ، ومناط الخلود لاسمه فى ثنايا التاريخ ٠

أما الفارابى فهو من خير المفسرين لكتب أرسطو خصوصــــا فى المنطق ، وأثره فى هــذا الباب هو الذى جعله يستحق التلقيب بالمعلم الثانى ، اذا كان أرسطو هو المعلم الأول ٠

وعنده أن الفارابى لا ينتهى فضله عند كتب أرسطو ، وتصحيح تراجمها والتمهيد بذلك للنهضة الفلسفية فى الاسلام ، وهى النهضة التى تكاملت من بعده ، بل له أيضا أفكار مبتدعة ، وأبحاث فى الحكمة العلمية والعملية عميقة سامية ، لم يستوفى بحثها حتى الآن ·

وبنفس هذا المنهج العلمى الرزين ناقش مصطفى عبد الرازق ثلاثة موضوعات على جانب كبير من الأهمية ، هى « الدين والوحى والاسلام » فى كتابه الذى يحمل ذلك العنوان ، وهى موضوعات يكمل بعضها بعضا ، ويتصل بعضها ببعض اتصالا وثيقا ، وخلاصة النتائج التى انتهى اليها فى هذه المباحث الثلاثة ، أن الدين فى عرف القرآن هو الايمان بالأصول الدينية التى هى حقائق خالدة لا يدخلها النسخ ، ولا يختلف فيها الأنبياء، وأن الاسلام هو هذا الدين القائم على الوحى ، اذا لا دين غيره عند الله ·

الامام « تلميذ الامام :

لقد كان الامام مصطفى عبد الرازق فى هذا كله ، وفى كثير غيره تلميذا وفيا لأستاذه الامام محمد عبده ، جمع مثله بين القديم والحديث ، بين الشرقى والغربى ، بين الاسلامى وغير الاسلامى ، كما حذا حذوه فى التوفيق بين الاسلام والحضارة ، وفى الكفاح المتواصل لتجديد الجامعة الاسلامية التى كانت تضم أكثر من ثلاثين ألف طالب وفدوا اليها من مختلف أقطار العالم الاسلامى ، وفى الدعوة الى الاصلاح ، ونشر الحرية الفكرية بعد أن تقلد مشيخة الأزهر ·

ولقد تمثل وفاؤه لذكرى أستاذه فى حرصه على تطبيق تعاليمه ، وترسيخ مبادئه ، حتى لقد ألقى عنه سبع محاضرات فى « جامعة الشعب » التى أنشئت فى يناير سنة ١٩١٧ وكان مصطفى عبد الرازق عضوا بجلس ادارتها ، كما كان محاضرا بها ، وهى المحاضرات التى جمعها بعد ذلك فى كتاب صدر بعنوان « محاضرات عن الشيخ محمد عبده » ·

هذا بالاضافة الى قيامه بترجمة « رسالة التوحيد » للاستاذ الامام ، الى اللغة الفرنسية ، بالاشتراك مع صديقه الفرنسى برنار ميشيل ، وهى الرسالة التى نشرت فى باريس سنة ١٩٢٥ وصدرت بمقدمة مستفيضة عن حياة أستاذه ومذهبه ومؤلفاته ، وعن آرائه الدينية ودعوته الى الاصلاح ، وعن علاقته التاريخية بالمصلح الكبير جمال الدين الأفغانى ·

الفيلسوف الكامل :

لقد كان مصطفى عبد الرازق كما أطلق عليه تلاميذه ، وعلى رأسهم الدكتور عثمان أمين لقب « الفيلسوف الكامل » جديرا حقا بهذا اللقب ·

واذا لم يكن قد دون مذهبا فلسفيا بالمفهوم الاصلاحى لكلمة «المذهب» ففى وسعنا أن نجد عناصر هذا المذهب فى كتبه وكتاباته ، وفى أحاديثه وأحداث حياته · ومذهبه فى النهاية ومنذ البداية هو المذهب القائم على الفلسفة الاسلامية الانسانية ، التى تتمثل تعاليم الدين ·· قرآنا وسنة ، وتتحلى بالمثل العليا الخالدة ·· مثل الحق والخير والجمال

أمير الشعراء .. يكتب شعرا للأطفال

الطفولة .. ذلك العالم العجيب

عالم العبث البكر ، والهرج البرىء ، الفوضى الجميلة ، واللهو النبيل ، الطهارة الحلوة ، والمرح الأليف ، عالم المعنى بلا معنى ، والغائية بلا غاية ، والفكرة بلا فحوى ، والنشوى بلا انتشاء ، عالم الندى والنضارة ، والطرب بلا موسيقى ، والغناء بلا ألحان ، عالم الشعر بلا أوزان ، والألوان بلا ظلال ، والحياة بلا ضفاف ، والأمل كل الأمل ، في غد أضيق ما فيه يتسع لكل أشواق الانسان .

هذا العالم العجيب الذى يحتوى على شىء من كل شىء ، وعلى مفتاح كل ماهو عظيم فى الحياة الانسانية ، من منا لم يدرك يوما انه الحياة على الأصالة ، الحياة البسيطة الصريحة الواضحة ، التى لا تعرف لفا ولا دورانا؟ من منا لم يشعر يوما بأن لحظات الطفولة هى وحدها التى استطاعت ان تخلع على حياته كل ما تنطوى عليه من قيمة ومعنى ؟ من منا لم يعد بذاكرته الى الوراء ، لكى يستمتع بعذوبة تلك اللوحات الجميلة الضائعة فى صحراء الروتين اليومى الفظيع ؟ من منا لم يسترجع تلك اللوحات وكأنها جنات من السحر والشعر ، ومن الخضرة والنضارة ، وسط ضجيج المدنية الخرسانية وصخب الأسمنت المسلح ؟ من منا لم تتفتح عيناه يوما لترينا أن الطفولة هى أبهج ما فى الحياة ، ان لم تكن هى الحياة ؟ من منا لم يكن طفلا ، ولا يزال يطرب حتى الآن بأغانى المهد ، وهدهدة الحب ، ويشعر بالحنين نحو ذلك العيد الالهى الذى يسمونه عيد الطفولة ؟ .

أن يوم الطفولة العالمى نهو يوم وصال بين كل ما هو انسانى وما هو آلهى ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن صور خيال الرسامين والشعراء صور الملائكة على هيئة أطفال ·

وفى شعرنا العربى الحديث كان من أهم ما فعله أمير الشعراء أحمد شوقى فى ثورته التجديدية للشعر، ومحاولته الخروج به من نطاق التقليد الى آفاق التجديد ، أن اتجه الى عالم الطفل ، يغرس فى بساتينه بذور الشعر ، ويتعهدها بالرى والسقيا . حتى تطرح وردا وعطرا غذاء لأطفال المصريين ، وحتى يشب الطفل المصرى وقد ارتشف بيت الشعر كما يتناول رضعة اللبن ، ويغنى القصيدة كما يتغنى بجمال الحياة ·

والطريف أن أمير الشعراء كان يبدو خلال هذه المحاولة النبيلة ، وكأنه مجرد طفل يتميز بالذكاء والنجابة ، ويمتاز بالجد والاجتهاد ، بحيث يتقدم على أترابه من الصغار فى روضة من رياض الأطفال ·

وكان قد شعر بميله الجارف الى مخاطبة الطفل المصرى وهو فى باريس ، يحن الى خضرة أرضنا وزرقة سمائنا وسمرة نيلنا ، ويتمنى لو وفقه الله أن يجعل لأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال فى البلاد المتمدينة ، منظومات قريبة التناول يأخذون من خلالها الحكمة والأدب ·

وعلى الرغم من انه كان على حد تعبيره يفنى فى ثالوث الشعر الفرنسى ·· فيكتور هوجو ، وموسيه ، ولامرتين ، وكان يفنيه هذا الثالوث ،الا انه لا يذكر أن خاطره ارتاح مرة الى نقل شىء منه الى اللغة العربية ، الا اليسير الذى كان يصادف فى نفسه هوى · مثلما فعل فى ترجمة قصيدة « البحيرة » الشهيرة ، للشاعر الفرنسى الشهير لامرتين ·

ولكن أشعار هوجو وموسيه ولامرتين سرعان ما توارت فى مكان بعيد من وعيه وواعيته دون أن تطفو على سطح خياله ، أو تتراءى له فى عين البصيرة ، على العكس من حكايات لافونتين التى لم تبرح ذاكرته لا فى باريس ولا فى القاهرة ، والتى أخذت تلح عليه الحاحا حتى دفعته الى نظم مجموعة كبيرة من القصائد والمقطعات على غرارها أو فيما يشبه ذلك المنوال ·· اعنى الحكايات المنظومة على لسان الحيوان والطير ·

والحكاية الخرافية أصلا ، هى مجموعة من الأخبار ، تتصل بتجارب الانسان الذى حرص على حفظها ونقلها بالرواية الشفوية عبر العصور والأجيال حتى أصبحت مصدرا من أهم مصادر التراث الشعبى ·

والبطل فى هذه الحكايات الخرافية هو عمودها الفقرى وعمودها الأساسى لانها لا تعتمد على الحديث قدر اعتمادها على البطل ، وهى تختار

من الأحداث ما يلقى الضوء على شخصيته ويؤثر فى حركته ويدفعه مع أو ضد اتجاه الريح ٠

وقد نشأت هذه الحكايات تلقائية فطرية فى أدب الشعب ، قبل أن يرتقى من الحالة الشعبية الى الحالة الفوالكلورية ، وتعد أسمى صورة للأدب بوجه عام ، ومن أهم ما يعنى بتحليله علماء الحضارة ٠

والحكاية على لسان الحيوان والطير هى كما يقول الدكتور غنيمى هلال : « حكاية ذات طابع خلقى وتعليمى فى قالبها الأدبى الخاص بها ، وهى تنحو منحى الرمز فى معناه اللغوى العام لا فى معناه الخاص » ٠

ويعتبر المصريون من أسـبق الأمم الى هذه الحكـايات ، اذ يرجع تاريخها عندهم الى القرن الثانى عشر قبل الميلاد ، فى حكاية « السبع والفأر » التى وجدت على أوراق البردى ، ويرى بعض المؤرخين أن اليونان أسبق الى هذه الحكاية فى صورتها الفنية فى حكايات « ايسوب » التى يرجع تاريخها الى القرن السادس قبل الميلاد ٠ ويرى البعض الآخر أن الهند أسبق الى هذه الحكايات فى تناسخ « بوذا » فى الحيوانوالطير ، وهى ترجع الى قرون طويلة تبلغ سبعة قرون أو أكثر ٠

وبالنظر الى هذه التواريخ ، نجد أن المصريين ترجع حكاياتهم الى القرن الثانى عشر قبل الميلاد ، ولهذا لا نستبعد مع الدكتور غنيمى هلال ، أن تكون حكاياتهم قد أثرت فى هـــذا الجنس فى الأدبـين الهنـــدى واليونانى معا ٠

ولقد قطع شوقى فى ذلك شوطا بعيدا ، وانفق فيه وقتا غير قليل، وكان كلما فرغ من وضع اسطورتين أو ثلاث اجتمع بالأحداث المصريين وقرأ عليهم شيئا منها ، فكانوا يفهمونه لأول وهلة ، ويأنسون اليه ، ويضحكون فى أكثره ٠

وتفسير هذه الاستجابة لدى الأطفال المصريين ، أن شوقى لم يكن فى حكاياته الصغيرة مترجما لأشعار لافونتين ، أو حتى مقلدا له ، وانما كان معايشا لخلجات الطفل المصرى كما لو كان هو نفسه طفلا كبيرا ، يبكى بدموعه ، ويعانى معاناته ، ويضحك بثغره ، ويفرح مثلما يفرح ٠

لقد عاش الحيوان مع الانسان وشاركه رحلة الحياة ، وأحدث فهم الانســان لبعض سلوك الحيوان تقاربا بينهما ، فراح الانســان والحيوان يتقاربان ويتعاملان بأسلوب ينبع من هذه العلاقات الحميمة ٠ وتطورت هذه العلاقات ، حتى راح الانسان ينظر الى بعض الحيوان نظـرة الحب والاكبار ، ونظرة الود والاعجاب ٠

وحفل القرآن الكريم بقصص كثيرة للحيوان ، كغراب ولد آدم الذى بعثه الله ليريه كيف يوارى سوأة أخيـه ، وكطير ابراهيم التى ذبحهـا ومزقها على قمم الجبال واستدعاهـا فجاءته تسعى ، ومثل بقـرة بنى اسرائيل التى أمر الله موسى بذبحها ليكشف جريمة القتل التى حدثت ، وذئب يوسف الذى أتهم ظلما بأكله ، وهدهد سليمان الذى أطلعه على نبأ يقينى عن مملكة سبأ ٠ والنملة التى أشفقت على اخواتها أن تحطمهن أرجل جيش سليمان ، وحمار عزيز الذى أماته الله مائة عام ثم بعثه ، وحوت يوسف الذى ابتلع النبى فى جوفه ثم نجا من هلاكه بالتسبيح ، ومثل كلب أهل الكهف الذى نام معهم ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا ٠

وكان للاسلام أثره فى ترقى الأذواق والرفق بالحيوان ، كما كان للحضارة أثرها الكبير فى ذلك الاتجاه ، ولهذا وجدنا الانسان فى مشاركة وجدانية مع الحيوان ، يرفق به عندما يتعبه السير ، ويناجيه بما يراوده من أمانى وأحلام ٠

وكان لهذا كله أثر ضخم فى التراث والفكر والأدب واللغة ، مما تشهد به الأمثال والقصص والحكايات فى الجاهلية وصدر الاسلام ، وفى القرآن الكريم والحديث الشريف ٠

كذلك كان شوقى باعتباره رائد الكلاسيكية الأول ، كما قال عنه بحق عميد أدبنا العربى طه حسين ، أمينا على عمود الشعر العربى ، حريصا على ينبوعه العربى الأصيل ، ينقحه مما أصابه من عجمى دخيلة ، ويذود عنه ضد أى عدوان شعرى خارجى ٠

وهذا معناه أن اهتمامه بحكايات الشاعر الفرنسى لافونتين كان باعثا له على أحياء تقليد من تقاليد الشعر العربى العريق ، وتجديده بما يوافق الذوق الأدبى الحديث ، فقد سبق شاعر فرنسا الكبير فى هذا اللون من ألوان الشعر أدباء العرب ألقدامى ، فى الصادح والباغم شعرا ، وفى كليلة ودمنة نثرا ، وفيما نقله محمد عثمان جلال من قصص مماثلة الى الزجل العامى ٠

ومن قبله سهل بن هارون فى كتابه « ثعلة وعفراء » وعلى بن داود صاحب كتاب « النمر والثعلب » وأبو العلاء المعرى فى كتبه «خطب الخيل» و « أدب العصفورين » ورسالة « الصاهل والشاحج » ٠

والحقيقة أن شوقى كما قال عن نفسه ، كان يلوى فى الشعر على كل مطلب ، ويذهب من فضائه الواسع فى كل مذهب ، وكان عاشقا للطفولة ، أى عاشق ، يحسها فى الانسان ، ويستشعرها فى الحيوان ، يدركها فى النبات ، ويعيها فى الطير ، ويراها مرآة عاكسة لمهد الطبيعة٠

وكان يشعر بمحـاولته التجديديـة فى هذا الغرض من أغراض الشعر ، وبأنه أول شاعر عربى يفرد ديوانا للأطفال ، وهو يذكر بهذه المناسبة معاصره الشاعر الكبير خليل مطران ، بقوله : « وهنا لا يسعنى الا الثناء على صديقى خليل مطران صاحب المنن على الأدب ، المؤلف بين أسلوب الافرنج فى نظم الشعر وبين نهج العرب ، والمأمول أن نتعاون على ايجاد شعر للأطفال ، وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على ادراك هذه الأمنية » ٠

وكان يتمنى لو غنى شاعر النيل حافظ ابراهيم لأبناء الوادى مثلما غنى ، وحكى لهم مثل هذه الحكايات ٠

وهذه الحكايات التى نظمها شوقى على أسلوب لافونتين ، والمحكية على لسان الحيوان والطير ، تبلغ الخمسين حكاية وتحتل الجزء الرابع من « الشوقيات » وان كانت تمثل ديوانا قائما بذاته ، يصح أن نسميه كما سماه بحق أحد النقاد « الشوقيات الصغيرة »

ففى هذه الشوقيات أطلق شوقى العنان لخياله الشعرى يعبر عما يختزنه فى وعيه الباطن من آراء فى الكون والحياة ، فى الدنيا والناس ، فى الفقر والغنى ، فى السعادة والشقاء ، فى الجاه والسلطان ، فى الحكام والمحكومين ، فى طبائع الاستبداد ، وفى ظاهرة التفاوت بين خلق الله ٠

وهذا ما جعل العقاد يفضل كتابا عن طبائع الحيوان على كتاب فى دراسة النفس الانسانية ، لأننا لا نكاد نجد خداعا ولا مغالطة فى طبائع الحيوان الأبكم عن طريق الكلام أو غير الكلام ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « اذا وجدت بين يدى كتابا عن النفسية الانسانية وكتابا عن طبـائع الحيوان ، فقليلا ما يساورنى التردد فى البدء بالكتاب الذى يعنى شيئا عن طبائع الحيوان » ٠

وهذا معناه أن الحكايات الخرافية تشكل عالما يوازى عالم البشر ، ويبدو هذا العالم أليفا وحبيبا ، حيث ترتبط أحداثه بالبطل الذى تدور حوله الحكاية ٠

***

وقد اتخـذت هذه الآراء شـكل الحكايات والأساطير ، والخرافات والنوادر ، والأغانى الطفولية ، والأناشيد المدرسية ، من خلال الأوزان القصيرة والموسيقى الخفيفة والألفاظ والمفردات القريبة من قاموس الأطفال٠

أن طفوليات شوقى ، أو ديوانه فى شعر الأطفال ، بانوراما كاملة ، لعالم بأسره ، فيها الحكمة والموعظة ، فيها الفصاحة والبيان ، فيها النغمة والموسيقى ، فيها العذوبة والجمال ، وقد أتى شوقى فيها على عالم الحيوان

والطير ، ذلك العالم الأعجم الذى لا ينطق ولا يبين ، فانطقه هو بأفصح آيات البيان ، تأكيدا لقوله :

« الشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب احدى عينيه فى الذر ويجيل أخرى فى الذرى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه ، ويقف على النبات وقفة الطل ، ويمر بالعراء مرور الويل ، فهنالك ينفسح له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول » ..

وليس أدل على هذا كله من هذه الحكاية الطفولية ، التى سماها شوقى « السفينة والحيوانات » وكأنما يعيد فيها بناء العالم :

لم أتم نوح السفينة
وحركتها القدرة المعينة
جرى بها مالا جرى ببال
فما تعالى الموج كالجبال
حتى مشى الليث مع الحمار
وأخذ القط بأيدى الفار
واستمع الفيل الى الخنزير
مؤتنسا بصوته النكير
وجلس الهر بجنب الكلب
وقبل الخروف ناب الذئب
وعطف الباز على الغزال
واجتمع النمل على الأكال
وفلت الفرخة صوف الثعلب
وتيم أبن عرس حب الأرنب
فذهبت سوابق الأحقاد
وظهر الأحباب فى الأعادى
حتى اذا حطوا بسفح الجودى
وأيقنوا بعودة الوجود
عادوا لى ما تقتضيه الشيمة
ورجعوا للحالة القديمة .
نقس على ذلك أحوال البشر

أن شمل المحذور أو عم الخطر
بينما ترى العالم فى جهاد
اذ كلهم على الزمان العادى

لقد تنبه شوقى الى رسالته فى التوجيه والتوعية ، وفى ايقاظ النفوس واستنهاض الضمائر ، فاتخذ من السفينة وما حدث فيها اطارا للتغيير ، يضع فيه فكرته وهدفه ، وما يقصد اليه من مرام وغايات ، فجعل السفينــة رمزا للدولة ، ونوحا رمزا للحــاكم ، ومعــاشر البشر والحيوانات والطيور والهوام والزواحف وغيرها ، رموزا الى الشعب بجميع طوائفه وفئاته ، وأحزابه وتجمعاته ، ثم بدأ عملية تطهير وتغيير واسعة وشاملة ، عن طريق تشخيص الشخوص بأشكال حيوانية فى صور أخلاقية دنيا ، تدعو الى السخرية والتنفير ٠

وتدور فكرة هذه الحكاية حول نبى الله نوح عليه السلام ، أبو البشر الثانى ، عندما ركب السفينة ، وأركب معه الناس والدواب والهــوام والحيوان ، فى تصفية للبشرية ، وكيف نسيت الناس والحيوان طباعها فى مواجهة ما يلاقونه من هول عظيم ، لكى ترسو السفينة على بر الأمان والسلام ٠

أو هذه الحكاية التى سماها « اليمامة والصياد » وفيها يقيم نوعا من أنواع الصراع ، بين الحيلة والبراءة ، حيث بساطة الطير وذكاء الانسان :

يمامة كانت بأعلى الشجرة
آمنة فى عشها مستترة
فأقبل الصياد ذات يوم
وحام حول الروض أى حوم
فلم يجد للطير فيه ظلا
وهم بالرحيل حين مل
فبرزت من عشها الحمقاء
والحمق داء ماله دواء
تقول جهلا بالذى سيحدث
« يا أيها الانسان عم تبحث ؟ »
فالتفت الصياد صوب الصوت
ونحوه سدد سهم الموت

فسقطت من عشها المكين
ووقعت فى قبضة السكين
تقول قول محقق

« ملكت نفسى لو ملكت منطقى »

ولقد نجح شوقى فى تسخير الحكاية كلها بتفاصيلها ووقائعها من أجل المغزى الخلقى والوطنى ، أما المغزى الخلقى فهو الذى يدعو فيه الى التطهير من داء الحمق ، الذى شهدناه فى اليمامة ، فلولا حمق اليمامة لما حدث لها ما حدث ، أما المغزى الوطنى ، فربما يكون قد رمز فيه باليمامة الى الزعيم أحمد عرابى ، الذى جر على مصر الاحتلال كماجرت اليمامة على نفسها الهلاك ٠

أما الصياد بما اشتهر به من الغدر والتربص وانتهاز الفرص ، ومعه سلاحه وشباكه ، وكلابه وحباله ، فهو مما يتفق وطبائع الاحتلال البريطانى وجرائمه المشهورة ٠

***

أو هذه الحكاية التى أجرى فيها على لسان القبرة الحكمة والموعظة ، كما صور فيها قلب الأمومة الرحيم ، وهى بمقدار ما تصدق على عالم الطير تصدق على عالم الحيوان ، وبمقدار ما تصدق على كلا العالمين ٠٠ تصدق على العالم الثالث ٠٠ عالم الانسان : انها حكاية «القبرة وابنتها» :

رأيت فى بعض الرياض قبره
تطير ابنها بأعلى الشجرة
وهى تقول يا جمال العش
لا تعتمد على الجناح الهش
وقف على عود بجنب عودى
وأفعل كما أفعل فى الصعود
فانتقلت من فنن الى فنن
وجعلت لكل نقلة زمن
كى يستريح الفرخ فى الأثناء
فلا يمل ثقل الهواء

لكنه قد خالف الاشارة
لما أراد يظهر الشطارة
وطار في الفضاء حتى أرتفعا
فخانه جناحه فوقعا
فانكسرت في الحال ركبتاه
ولم ينل من العلا مناه
ولو تأنى نال ما تمنى
وعاش طول عمره مهنا
لكل شيء في الحياة وقته
وغاية المستعجلين فوته

والمغزى الخلقي للحكاية واضح ، وهو تعويد الحدث على أن يسمع النصيحة ، وأن ينفذها ، وأن يحترس ويحذر ، وألا يغتر أو يكابر خاصة اذا كانت أمه أو من هو أكبر منه قد حذره من الوقوع في هوة الغرور والمكابرة ، والا كان مصيره مثل مصير ابن القبرة الذى قاده اندفاعه وتهوره وعدم احتراسه وقلة حذره ، الى أن يهوى على الأرض مكسورا ·

***

وقد نحار كثيرا وطويلا ، ونحن نجول في ديوان الأطفال ، لكي تستشهد بقصيدة أو بأخرى ، فلكل قصيدة طعم ومذاق ، ولا تخلو قصيدة من عبق ورحيق ولكن قصيدة « الأسد والذئب » هي بلا جدال من أجمل وأحلى قصائد هذا الديوان ، انها قصة شعرية قصيرة :

يقال أن الليث في ذى الشدة
رأى من الذئب صفا المودة
فقال : يا من صان لى محلى
في حالتى ولايتى وعزلى
ان عدت للأرض باذن الله
وعاد لى فيها قديم الجاه
أعطيك عجليين وألف شاه
ثم تكون والى ألولاه
وصاحب اللواء في الذئاب

وقاهر الرعاة والكلاب
حتى اذا ما تمت الكرامة
ووطىء الأرض بالسلامة
سعى اليه الذئب بعد شهر
وهو مطاع النهى ماضى الأمر
فقال : يا من لا تداس أرضه
ومن له طول آلفلا وعرضه
قد نلت ما نلت من التكريم
وذا أوان الوعد الكريم !
قال : تجرأت وساء زعمكما
فمن تكون يافتى وما اسمكما ؟
أجابة : ان كان ظنى صادقا
فأني والى الولاة سابقا

***

ولقد سخر شوقى كل عناصر الحكاية للوصول الى المغزى الخلقى والوطنى ، فاللئيم خبيث الطبع لا يوثق به ، وكذلك من كان من غير جنسك لا تثق به ، وليس أدل على ذلك من أن الوقوع فى حبائل القصر والانجليز ، والوثوق بهم أو بكلامهم ، بوعودهم أو اغراءاتهم ، انما هى فخاخ ومصائد لمصالحهم وليس من ورائهم منفعة شخصية أو وطنية .

أجل .. أن شعر الأطفال فيه فلسفة وفيه عمق ، والكنه ليس ذلك العمق ولا تلك الفلسفة التى تقدم الى المثقفين الكبار ، أو الى كبار المثقفين، ولكن شوقى ، كما يقول الدكتور سعد ظلام فى كتابه « الحكاية على لسان الحيوان فى شعر شوقى » جعل هذه الحكايات للأحداث ، وأوجد فيهـا فلسفة رشيدة ، وعمقا يجمع بين متعة اللهو ، وجدية المغزى فالمتعة لهو والمغزى جاد ، وهذا هو ترشيد الفلسفة وذلك هو ترسيخ العمق .

وهكذا يمضى ديوان الأطفال ، فى شعر شـوقى ، تمجيدا لمعنى الطفولة ، وتأكيدا لبراءة كل ما هو طفولى فى الحياة ، بل فى الكـون بأسره ، وكأنما الشاعر يعبر عن أنبل ما فيه .. الطفل الكبير ، وهذا ماعبر عنه عملاق أدبنا العربى عباس محمود العقاد بقوله : « وهنا يبرز للقارىء من ملامح شوقى ما لم يبرز من جميع دواوينه ورواياته ، فيراه

بما جبل عليه من حب الحيلة والعمل الخفى والاستراحة الى مقالب النكاية التى تنطوى فى الدعابة ، ويرى كيف يدور وعيه الباطن ، ويدور ليتحدث عن حيلة الحاوى ، واختلاس المستعمر ، وابتلاع أمواه البحار ، وسرقة الكرم والزهر من الفردوس ، ومكان البراغيث فى حفائر الاسنان » ٠

لقد بلغ شوقى بهذا الشعر القصصى ، ما تيسر له من كمال فى الأدب العربى وعرف كيف يجارى لافونتين ، فعرض الصور عرضا حيا ، والتزم المقابلة الكاملة فى التصوير بين الحيوان بوصفه رمزا ، وبين الناس موضوعات هذه الرموز ، وقصد من وراء ذلك كله الى معان خلقية ووطنية متصلة بأحداث عصره ٠

ولقد ذهب المازنى فى الثناء على شعر الأطفال عند شــوقى مذهبا بعيدا ، وراه فتحا جديدا فى ديوان الشعر العربى الحديث ٠

حقا كان شوقى أميرا للشعراء فى شعر الكبار ، وأبا للأطفال فى شعر الصغــار بل كان روضــة من ريــاض الأطفــال ، يجدون فيهــا المن والسلوى ، ويرددون فيها الأغنيــة والنشيد ، ويحكون القصــة والأسطورة ، ويتعلمون الحكمة والأمثال ٠

وحقيقة كان الأب الذى يمن على الطفل بأمواله ، يحن اليه بأشعاره ، ويصرخ من أعمق أعماقه ، حتى تشق صرخته صدر المجتمع :

***

ياسادة واسوا الفقير
طوقتمونا بالمنن
وكل من ربى الصغير
مستوجب شكر الوطن ٠

ذلك هو شعر الطفولة عند أمير الشعراء أحمد شوقى ٠٠ الطفل أبو الأطفال ٠

أمير شعراء العامية .. لماذا ؟

مهرجان لبيرم التونسى !

ولمــــاذا ؟

ان المهرجان الذى أقامه لنفسه على أرض الوادى كله ، وفى الوطن العربى بأسره ، لخير له من كل مهرجان .

ليس بيرم التونسى بحاجة الى مهرجان وله قصــائده وأشعاره ، بالاضافة الى تمثيلياته وأوبريتاته ، وماذا يمكن أن يخلد المهرجان منه ، وماذا تستطيع الكلمات أن تضيف الى ما أضافه هو ؟

ان الكلمات كلها .. والكتاب الذين يدبجون هذه الكلمات ، يضيعون وقتهم سدى ، فالعبقرية هى العبقرية من غير حاجة الى اعتراف ، ولو اجتمعت الكلمات كلها أفتراها تضيف أو تنتقص شيئا من قيمة ذلك الرجل ؟

أى مهرجان أبقى لك من ذلك المهرجان .. ديوان بيرم التونسى !

لا .. لن يعادل أى مهرجان .. مهما اتسع فى المكان .. ومهما امتد فى الزمان تلك الروح .. روح العبقرية الدفين .. روح الالهام يتجلى على لسان انسان من بنى البشر !

اننا لا ينبغى أن نهتم اذ نذكر بيرم التونسى أو نحتفل بذكراه ، أأقيم له تمثال ، أم رفع له نصب تذكارى ، أم أعد له مهرجان أدبى .. ذلك لأننا اذ نذكر بيرم التونسى ننسى كل ما فى الدنيا من شعر وفن غير ما خلف بيرم التونسى !

شعر يزداد سموا كلما ازددنا فيه امعانا ، وفن يزداد عمقا كلما توغلنا فيه الى الأعماق ٠٠ ذلك لأننا نلتقى فى شعره وفنه بعالم كامل من الناس والأشياء والأحداث ٠

هذا وبيرم التونسى لم يكن زعيما ولا كان ثريا ولا كان مرهوب الجانب ، بل كان ككل نابغة وكل عبقرى داعية تؤذيه دعوته حتى لتحرقه، ومن هذا الأذى ومن ذلك الاحتراق ، تتعطر الحياة بأريج تلك الدعوة ، وتزداد بهذا الأريج شعورا كلما ازداد عطر الاحتراق والأذى ذيوعا وانتشارا !

نعم ٠٠ لم يكن بيرم التونسى زعيما ولا ثريا ولا مرهوب الجانب ، بل كان شاعرا وزجالا وكاتب فوازير ومؤلف أوبريتات ٠٠ كان عمله فى الحياة أن يبعث السرور والنشوة فى نفس الجمهور ، ثم لا يناله فى أكثر الأحيان من السلطة الحاكمة غير السخط والازدراء ، غير التشرد والنفى ، غير الفقر والقهر ، غير الجوع والدموع ٠ ولكن الزمن الدوار ، الذى يصهر تراث الماضى فيستخلص جوهره ، لم يجد فى بيرم التونسى الا جوهرا يشع فى المستقبل الى عصور وعصور ، فلا تزداد الا تطلعا اليه ، واعجابا به ٠

هذا الزمن هو الذى وجد فى تركة بيرم التونسى ٠٠ فنا وشعرا ، فأقام له من المجد ما عبر عنه عملاق الأدب العربى عباس محمود العقاد بقوله : « ان الزمان ضنين بأمثال هذه العبقرية ٠٠ لأ ينفق منها بغير حساب » ٠

تاريخ من الجوع والدموع

واذا لم يكن بيرم التونسى زعيما ولا ثريا ولا مرهوب الجانب ، فليس فى تاريخ حياته ما يستلفت النظر الا أن يكون طبعه الثائر على القهر والظلم والاستغلال ، وروحه التواقة الى كل معانى الحق والخير والجمال ٠

ومع ذلك فقد كانت حياته مرتبطة بأعماله أشد ما يكون الارتباط ، بل ان ما صادفه فى تلك الحياة من مهازل ومآسى ، يكاد يكون هو المسئول عن كل ما كتب حتى اننا لا ندرى ان كانت حياته هى مرآة شعره ، أم كان شعره هو مرآة تلك الحياة !

كان ذلك فى صبيحة اليوم الرابع من مارس سنة ١٨٩٣ فى حارة السيالة احدى حوارى الاسكندرية ، عندما أطلق الوليد الجديد أولى صرخاته فى وجه الحياة ٠ وكانت الدار لأسرة تونسية ، وفد عميدها

الأول من تونس الى الاسكندرية فى النصف الآخر من القرن الماضى ، ولما كانت صناعته هى نسج الحرير ، فقد أقام لنفسه منسجا صغيرا فى سوق المغاربة ظل يعمل فيه حتى انتقل الى رحمة الله ٠

وخلفه ولده الحاج محمد مصطفى فى مهنته هذه ، الى أن رزق بوليده « محمود » الذى كان مقدرا له أن يخلفه فى تلك الصناعة ، ولكن وفاة الوالد نفسه ، ولما يبلغ الولد الرابعة عشرة من عمره ، غيرت من اتجاه هذه الحياة ٠٠ وكان كل ما حصله من مدرسة الرشاد الابتدائية بحى السيالة ، حفظه لأجزاء من القرآن الكريم ، وتعرفه على شذرات من التراث العربى ، وهاتان هما الدعامتان اللتان اعتمد عليهما بيرم التونسى فى ولوجه عالم القراءة والكتابة !

أما دروس الحياة ، فقد تعلمها من المعلم الشريدى « زوج أمه بعد وفاة والده » وكان نجارا يقوم بصنع هوادج الجمال ، وينتمى هو الآخر الى أصل مغربى ، ولقد حاول أن يلحقه بعدة أعمال ، ولكنه لم يمكث فى احداها طويلا ، ومع ذلك فقد كان « المعلم الشريدى » هذا أحد الأساتذة الذين تركوا أثرهم فى تكوين الشاعر ، وفى تلقينه أولى الدروس العملية فى الحياة ٠

« هذا الرجل لقننى درس الحياة الأول ٠٠ ولذلك فأنا اذا انسد أمامى باب نفذت من الكوة ٠٠ واذا استعصى على الاثنان ، انزلقت من تحت عقب الباب » ٠

وهذا ما حدث له بالفعل بعد أن ماتت أمه ، وانقطعت صلته بذلك الرجل ، وكان فى السابعة عشرة من عمره ، فافتتح محلا للبقالة فى حى السيالة ، بالمال الذى ورثه عن والدته ، ومن وراء منضدة البيع ، كان يعكف على قراءة أوراق الكتب من بيضاء وصفراء ، كما كان ينصت الى أحاديث أبناء الشعب ، وقفشات فتوات بحرى وتعليقاتهم الصريحة على ما يسمعون من أحاديث الجيران والجارات ٠

وأفلس دكان البقالة ، فلجأ بيرم الى بقية الميراث ، ليشترى بيتا صغيرا بذات الحى ، ويفتح دكانا آخر لتجارة السمن ، بالصفائح ، ويجد مزيدا من الوقت للقراءة والاطلاع ، والاستماع الى أحاديث المشايخ الصغار من طلاب معهد الاسكندرية الدينى الذى كان يقع بالقرب من ذلك الحى ٠

ومن هؤلاء الطلاب عرف أسماء لامعة فى الأدب العربى القديم ٠٠ عرف أسماء أبى الفرج الأصفهانى وكتابه « الأغانى » والثعالبى وكتابه « يتيمة الدهر » وابن عبد ربه وكتابه « العقد الفريد » وبديع الزمان

الهمذانى وناصيف اليازجى والحريرى وما خلفوه من مقامات ٠ وغير هؤلاء من أعلام البيان الأدبى وفحول اللغة العربية ٠

ويروى أنه فى تلك الأثناء قرأ « رسالة الغفران » لأبى العلاء المعرى فى مسجد الشـاعر « البوصيرى » الكبير الذى يطل على شاطىء البحر بالاسكندرية ٠

ولقد الخص بيرم التونسى تلك الفترة من حياته بقوله : « بدأت حياتى فى مدرسة الرشاد الابتدائية بالاسكندرية ، وفى سنوات الشباب غرقت فى بحر الأساطير الشعبية ، وقرأت ألف ليلة وليلة وقرأت التراث كله ٠٠ وروح الهجاء التى اتسمت بها أزجالى سرت لى من أشعار ابن الرومى وأزجال محمد توفيق صاحب جريدة « حمارة منيتى » التى كانت تصدر عام ١٩١٢ وكان الخديو عباس يؤجر صاحبها « ليشتم » الشيخ محمد عبـده » ٠

حياة من النفى والاغتراب

وتراءى للشاعر أن ينتقل من عالم القراءة الى عالم الكتابة ، وأن يصدر مجلة ينفق عليها من بيع المنزل الذى كان يملكه ، وصدر العدد الأول من مجلة « المسلة » فى ٤ مايو عام ١٩١٩ ، مواكبا لفترة المد الحضارى التى عاشتها مصر فى سنوات الثورة ، ومعبرا عن مرحلة المخاض السياسى والاجتماعى والثقافى التى شهدتها البلاد فيما بعد الثورة ٠

وفى العدد الثالث عشر من المسلة نشر بيرم التونسى زجله المشهور الذى عرض فيه بالسلطان فؤاد وزواجه من الملكة نازلى وأسلوبه فى الحكم والحياة ، فصدر الأمر باغلاق المجلة ، ولكنه راح يكتب أوبريت « شهر زاد » ويصدر مجلة جديدة سماها « الخازوق » هاجم فيها محافظ القاهرة فى مقال بعنوان « لعنة الله على المحافظ » ونشر زجلا جديدا تعرض فيه لمولد الملك فاروق آخر ملوك مصر ، فصدر الأمر بنفيه خارج مصر فى ٢٥ أغسطس عام ١٩٢٠ وكان قد بلغ من العمر ٢٧ عاما ٠

ومن سنة ١٩٢٠ حتى سنة ١٩٣٨ عاش بيرم التونسى سنوات النفى والاغتراب ، حيث تنقل من تونس الى ليون الى باريس الى دمشق الى بيروت الى السنغال ، وفى كل هذه البلاد عانى جراح الألم ، وذاق مرارة العذاب ، وزاول كل مهنة لكى يحصل على القوت الضرورى ٠

وفى سنة ١٩٣٨ تصدر السلطات الفرنسية أمرا مفاجئا باعادة بيرم من سوريا ولبنان الى فرنسا مرة أخرى ، ويركب السفينة المتجهة الى

مرسيليا ، لكنه عند وصوله الى ميناء بور سعيد ، يقرر الهروب الى أرض الوطن ·

ويحكي بيرم التونسى ذكرى ذلك اليوم ، قبل أن يموت بسنوات ، والدموع تترقرق فى عينيه : « عندما وقفت الباخرة فى ميناء بور سعيد ، لمحت أحد البمبوطية فقلت له : الواحد يقدر يتفسح ؟ وفهم قصدى بسرعة ، وقال « امشى ورايا » وقبلت تراب بور سعيد عندما دست عليه ، وأعطيت البمبوطى سبعة ريالات مكافأة على أدائه هذه الخدمة ، ثم جريت الى المحطة ، وركبت القطار ووصلت القاهرة بعد ٢٠ عاما فى المنفى ! » ·

وبعد مفاوضات شاقة توسط فيها « محمد محمود باشا » رئيس الوزراء ، ومحمود فهمى النقراشى وزير الداخلية وأحمد حسنين باشا كبير رجال السراى ، وكانوا جميعا من المعجبين بفن بيرم التونسى وأدبه ، سمح له بالبقاء على أرض الوطن ، وكان أن بدأ يستأنف حياته الفنية من جديد ·

وكتب بيرم حوالى ألف قصيدة بالعامية ، ونصف ألف قصيدة بالفصحى ، ونصف ألف أغنية عاطفية ووطنية ، وعشرة أوبريتات مسرحية، بالاضافة الى اشتهاره بذلك الفن الطريف من فنون القول ، الذى عرف بفن كتابة « الفوازير » ·

وفى غمار كل هذه الكتابات ، نسى بيرم التونسى أن يحيا حياته ، أو بالأحرى لم يحيا حياته كما يفعل سائر الناس ، ولكنه كتبها ·· أحالها الى مداد ·· الى حبر وورق ·· وراح يريق دمه يوما بعد يوم قطرات على حروف المطبعة ، فالسعداء كما يقول لويجى بيراندللو « لا يجدون وقتا للكتابة » !

تفصيح العامية !

كان مقدرا لبيرم التونسى أن يكتب شعره بالفصحى ، وأن يكون فى عداد كبار شعراء الشعر الفصيح ، وما كتبه من شعر فصيح لم يعرف كله ، وكل ما عرف منه هو جانب الشعر الفكاهى ، الذى استخدمه فى التعبير عن مشاكل المجتمع · وليس أدل على ذلك من قصيدته الأولى التى نشرها وهو لا يزال فى الرابعة والعشرين من عمره ، بعنوان « المجلس البلدى » الذى كان قاسيا فى معاملة الجمهور السكندرى يفرض عليه القيود المكبلة ، والغرامات الباهظة ، ويحجز على بيته القديم ، الذى ورثه وكان يعيش مع زوجته على ايراده :

قد أوقع القلب فى الأشـجان والكمد
هوى حبيب يسمى المجلس البلدى
ما شرد النوم من جفنى القريح سوى
طيف خيال : خيال المجلس البلدى
اذا الرغيف أتى فالنصـف آكله
والنصف أجعله للمجلس البلدى
أقول حتى لو أنى فى الطريق أرى
قرشين : ذا لى وذا للمجلس البلدى
كأن أمى بل الله تربتهـــا
أوصت وقالت : أخوك المجلس البلدى

وتمضى القصيدة على هذا النحو ، وبيرم يلتزم فيها بعبارة « المجلس البلدى » يختتم بها كل بيت ، مما جعل كل بيت فيها كما يقول الشاعر عبد العليم القبانى مبنيا فى مبناه على القافية مرتبطا بها ، وليس مبنيا على وضعه من ســائر القصيدة ، وبذلك أصبح معنى كل بيت مستقلا بذاته ٠

وقد عنى أن يكون كل بيت عبارة عن « قفشة ذهنية » أو « نكتة ساخرة » أو « صورة فكاهية » وفى ذلك كان بيرم التونسى فى ذروة الاجادة ٠

ولكن بيرم يترك هذا كله ويتجه الى العامية ، فاذا تساءلنا ٠٠ ولماذا ؟ كانت اجابته على الوجه الآتى : « استوعبت دراسة الأدب العربى من أمهات مصادره ، وشربته من أصفى ينابيعه ، درست البلاغة وعلوم اللغة وفقهها ، وكنت أظن أننى سأجتر هذه الثقافات العربية الصميمة فى صقل استعدادى وموهبتى الشعرية ٠٠٠ الا أننى شهدت فى مطلع حياتى صرعى الشعر وأشلاء الشعراء تحت أقدام المشعوذين ، وشذاذ الآفاق والمتبحرين فى سوق الأدب الفارغ ، والكلام الساقط ، واللغة الدارجة على أرض خبيثة ٠

« ثم تعاقبت المحن الثقال على الليالى الطوال ، فأخذت المجاعة بخناقى وخناق الأطفال ، وتلقيت وحشة الاغتراب ، ونكد المرض ، وفقدان الأوطان والاخوان ، وضراوة المجاعة فى بيت لا يؤنس بقايا الآدميين فيه الا الأنين والدموع والأنفاس اللاهثة ، فلم أر أن أضيف الى هذه المحن القاصمة محنة الشعر ٠٠ فتركت ثقافتى واستعدادى وموهبتى الشاعرة ، أمانة

فى ذمة الأيام الى الزجل ·· أنظم به المسرحية والموال والأغنية . وكم استأجرنى كل دعى ومتسلق ·· لقاء منحى القليل من الاثابة والمكافأة التى أجابه بها شظف العيش ، وخشونة الحياة » ·

ترى أى معاناة تلك التى تكمن وراء هذه الكلمات ، والتى تكشف فى وضوح مدى الحاجة التى دفعت بيرم التونسى لأن يترك ثقافته واستعداده وموهبته الشاعرة ، أمانة فى ذمة الأيام ··· الى الزجل يكتب به الأغنية والمسرحية والموال · فيصعد على أكتافه كل دعى ومتسلق على حد تعبيره ·

أى فصحى ·· وأى عامية ؟

الواقع أن بيرم التونسى اتجه ذلك الاتجاه ، حتى يستطيع أن يأمن ضراوة الجوع فى مجتمع اتجهت فئات كثيرة منه الى الملاهى العامة يتلمسون فيها الترفيه والرفاهية ، لقاء ما عانوه من قسوة وحرمان خلال الحرب العالمية الأولى ، دون أن يمنع ذلك من وجود تيار وطنى يتمثل فى مشاهد بعض الروايات والاستعراضات التى كانت تعرض فى ملاهى تلك الفترة ، ودون أن يتعارض أيضا مع وجود التيار الوطنى الذى ساد المجتمع المصرى فى ثورة ١٩١٩ ، وفى أعقاب تلك الثورة ·

هذا الاتجاه الى الزجل أو الى شعر العامية هو الذى ساعد بيرم التونسى على أن يقترب أكثر وأعمق من وجدان الجماهير ، يأخذ منها ويعطيها ، يستلهمها ويعبر عنها ، يصدر عنها بالحب ولا يصد عنها بالتعالى ، حتى صارت كلماته أناشيد يتغنى بها الناس فى كل بقعة من بقاع وادى النيل !

وبينما كان بيرم التونسى خبيرا بشعر العرب ، وبما يصنعه رواة الشعر العربى ، فقد أراد لشعره أن يكون قريبا من المفهوم الشعبى ، معبرا عما يعتمل فى وجدان الجماهير ·· فجاء زجله شعرا بالعامية ·· سواء فى أغراضه ومعانيه ، أو فى صوره وأخيلته ، أو حتى فى كلماته الخاضعة لقواعد اللغة ···

ولم يكن يرى أى تناقض بين حبه للفصحى وبين استعماله للعامية ، بل على العكس من ذلك ، كان يرى أن أزجاله يمكن أن تعقد صلة أوثق بين العامية والفصحى ·

ولكن أى فصحى ؟

انها ليست تلك الألفاظ المهجورة التى تزخر بها الكتب الصفراء ، أو العبارات الخامدة التى لا تتطور بتطور العصور ، ولكنها اللغة الشبيهة

بالكائن الحى الذى يتغذى على الثقافة الحديثة ، ويرتوى بمياه الحياة العصرية ، وينمو نموا متصلا مع انتشار التعليم ٠ وبذلك تجرى على ألسنة الناس ، ويتخاطب بمفرداتها الجميع ٠

وأى عامية ؟

انها ليست اللغة السوقية التى يتعامل بها الأسافل من الناس ، والتى تنمو فى الأرض المهملة كما تنمو النباتات الطفيلية ، ولكنها عامية الألفاظ المشرقة ، والعبارات الفصيحة ، والمعانى البسيطة الموحية ، التى تشيع الحيوية فى اللغة الفصحى ذاتها ، فتجعلها فى متناول الجميع ٠ وهذا ما عبر عنه بيرم التونسى بقوله : « اننا لا ننزل الى العامة نجاريهم فى السفاسف ، بل نرفعهم الى أبراجنا العاجية » ٠

وهناك فرق كبير بين الترفع على الجماهير ، وبين الارتفاع بذوق الجماهير ، فعند بيرم التونسى أن حكاية الترفع هذه تخفى تحتها حقيقة واضحة ، هى « العجز عن الكتابة بالعامية » فليس من الأمور الهينة تحويل لغة العامة الى مستوى لغة الأدب الرفيع ٠

وهذا هو ما جعل عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين ، يذهب الى أن أزجال بيرم التونسى كانت فصيحة ، والفصاحة هنا بمعنى وضوح اللفظة واشراق العبارة ، أو كما قال : « اننى كنت — ولا أزال — من أشد الحاملين على اللغة العامية دفاعا عن اللغة الفصحى ، ولكن أزجال بيرم كانت تجذبنى اليها ، وتغتصب اعجابى اغتصابا ، بما امتازت به من فصاحة وبلاغة فى ألفاظها ومعانيها » ٠

وهذا أيضــا هو ما جعل عملاق الأدب العربى ٠٠ عباس محمود العقاد ، يرى أن الطريقة التى كان يكتب بها بيرم التونسى أو بصورة أوضح اللهجة العامية التى اتخذها أداته فى الكتابة ، لا تتناقض أبدا مع العروبة أو الثقافة العربية لأنه لم يكن يكتب العامية ليعبر عما هو اقليمى محدود ، بل ليعبر عن الروح العربية بلهجة شائعة من اللهجات التى يتكلمها العرب فى حياتهم اليومية ٠٠٠ فقد كانت آية من آيات بيرم ، أنه كان يعلم السريرة الناطقة بالعربية فى بواطنها الخفية قبل أن يحكيها بلهجاتها الكثيرة على الألسنة أو على الأقلام ٠

وكان يلقى الحــوار الذى تشترك فيه مجمــوعة من أبنــاء البادية والحاضرة ، أو من أهالى المدن والريف ، فاذا كل منهم يتحدث بلهجته الموروثة ويتغنى بنغماته التى توافق تلك اللهجة ، وينتقل من سؤال الى جواب ، ومن تعبير الى تعليق ، ومن جد الى فكاهة ، كأنه جماعة من

الناس ، تتعدد أصواتهم كما تتعدد أساليبهم فى الكلام ، وفى أنماط الحديث والغناء ٠

ولم يكن ذلك كله كما يقول العقاد ٠٠ من قبيل المحاكاة أو الاعادة الآلية التى يستطيعها الكثيرون ، وانما كان خلقا للشخصية المتكلمة ، وللعواطف والأحاسيس التى تكمن وراء الكلمات !

وليس أدل على ذلك من أن بيرم التونسى وهو فى نحو الخامسة والعشرين ، كان يمزج فى حديثه بين اللهجة الاسكندرانية واللهجة التونسية ، واللهجة المغربية ، وبعد أن قارب الثلاثين ، كان قادرا على ابداع الحوار بكل لهجة ينطق بها اللسان العربى من ساحل الأطلسى الى شط العرب !

ولم يكن ولعه باللهجات الدارجة كما يقول العقاد عن قصور منه فى التعبير باللغة الفصحى شعرا ونثرا حين يشاء ، فان منظوماته العربية طبقة من الشعر تسلكه بين النخبة المجيدين من شعراء عصره !

الشاعر فوق المسرح

هكذا اجتمعت لدى بيرم التونسى عناصر البناء المسرحى ، أو بالأحرى عناصر المسرح الغنائى الذى اتخذ على يديه قالب الأوبريت :

١ ـ المصادر المتنوعة التى استمد منها موضوعاته المسرحية ٠٠ التراث الاسلامى كما فى أوبريت « يوم القيامة » والمأثور الشعبى كما فى أوبريت « ليلة من ألف ليلة » والأدب العربى كما فى أوبريت « شهر زاد » والتاريخ المصرى كما فى أوبريت « الظاهر بيبرس » والفولكلور العامى كما فى أوبريت « عزيزة ويونس » والقصص العالمى كما فى أوبريت « بتر فلاى » والحكايات الشعبية كما فى أوبريت « طباخة بريمو » وأوبريت « سفينة الغجر » ٠

٢ ـ الأزجال أو شعر العامية الذى طوعه بيرم التونسى كأسلوب للأوبريت المسرحى ، سواء فى جانب الأغانى أو فى جانب الحوار ، والذى ارتفع به الى أعلى مستوى من مستويات الأداء التمثيلى والغنائى فوق المسرح ٠

٣ ـ الشخصيات الحية والنابضة التى تعبر عن نفسها ، وعن طبيعتها ، وعن مكنوناتها النفسية والأخلاقية والاجتماعية ، وكأنما هى من ابداع ذاتها ، وليست من ابداعات الشاعر ٠

٤ — القدرة على تطوير الأحداث وتنمية الشخصيات وفقا لتطور مراحل الحدث الدرامى أو الحدوتة المسرحية ، وعلى نحو يعبر عن وجدان الجمهور ومشاعره بحيث يجىء الأوبريت مرآة عاكسة لصورة المجتمع ، أو لفئة بعينها من فئات المجتمع ·

فاذا أضفنا الى هذه العناصر مجتمعة ، الحساسية المسرحية التى اكتسبها بيرم التونسى من خلال معايشته الطويلة لحياة أهل الفن ورجال المسرح . ومعاناتهم العميقة من أجل ذلك اللون الجديد من ألوان التعبير ، أدركنا على الفور كيف كان بيرم التونسى رجل مسرح حقيقة ومجازا ، وكيف استطاع أن يضع الأصول الأولى للتأليف الغنائى فى المسرح ، أو للمسرح الغنائى بوجه عام !

ولعل هذا هو ما جعل الأديب الكبير محمود تيمور يقول عنه بالحرف الواحد : « ان الأدب البيرمى سيدعو النقاد والمؤرخين فى عصر بعد عصر الى كشف اللثام عما حوى من مشاعر حية ، ومن صور طريفة ، ومن تعبير خلاب » ·

انه اذا كانت قيمة الفن تقاس بمدى تأثيره فى وجدان الشعب ، ومدى تعبيره عن حياة الجماهير ، فقد كان بيرم التونسى ، قمة وقيمة معا ، بين شعراء عصره ، وبين رجال المسرح فى ذلك العصر ·

وبمقدار ما كان أحمـد شوقى أميرا لشعراء الفصحى ، كان بيرم التونسى دون منازع أميرا لشعراء العامية ·

أيام طه حسين ٠٠ لها وجه آخر

ضـوء عينيك أم حـوار المرايا
أم هما طائران ٠٠ يحترقان ؟

هل عيـون الأديب نهر لهيب
أم عيـون الأديب نهر أغاني

آه يا سيدى الذى جعل الليل
نهـــارا ٠٠ والأرض كالمهرجـان

ارم نظـــارتيك ٠٠ كى أتمـلى
كيف تبكى شواطىء المرجـان

ارم نظـــارتيك ٠٠ ما أنت أعمى
انمـا نحن جـوقة العميـــان

« نزار قبانى »

« ابقى ، لاتذهبى ، سواء خرجت أو لم تخرجى ، أحملك فى ، أحبك ، أبقى ، أبقى أحبك ، لن أقول لك وداعا ، فأنا أملكك دومـا ، ابقى ، ياحبى » ٠

منذ أربعة وخمسين عاما كتب طه حسين هذه الكلمات الجميلـة والنبيلة الى زوجته سوزان تلك السيدة العظيمة ، التى كان زاوجهابعميد

أدبنا العربى أشبه بمن يضطلع برسالة كبرى ، والتى عرفت كيف تضطلع بهذه الرسالة ، وكيف تؤديها كأروع ما يكون الأداء • فهى لم تملأ حياتها وكفى بزواجها من طه حسين ، ولكن ما بينهما كان يفوق الحب ، كأن هناك فى ضميرها ذلك الشىء الرائع : الفخر •• واليقين من أنه ليس ثمة ما يدعو للخجل ، ومن أنه ليس هناك على الاطلاق أية فكرة مريبة أو بشعة يمكن أن تأتيها لتحقر من شأن الكائن الذى قاسمته الحياة •

كانت تناديه دوما « يا صديقى •• يا صديقى الحبيب » وظلت تناديه بعد رحيله : « يا صديقى » لأنه قبل كل شىء ، وبعد كل شىء ، وفوق كل شىء •• كان أفضل صديق لها ، وكان بالمعنى الذى تعنيه لهذه الكلمة ، وعلى حد تعبيرها : صديقها الوحيد ••

واليوم •• التاسع من يوليو ١٩٧٥ ، أى بعد مضى ثمانية وخمسين عاما على اليوم الذى وحد بينهما •• أو الذى وحدا فيه حياتهما ، وبعد ما يقرب من العامين على رحيل طه حسين ، راحت سوزان طه حسين ، تستعيد حياتها « معه » ، وتخلد للذكرى فتروى أحلى وأقسى أيام العمر ، تروى ملحمة الصمود البشرى فى مواجهة كل قوى القهر والظلام ، وتحكى عن رحلة رائعة ومروعة فى ضمير مصر ، أو انسان مصر ، وتكتب عن زهد النفوس العظيمة عندما تبذل ما فى نفسها من الشجاعة والايمان والامل كى تمنح الآخرين •• النور والفرح ، واخيرا تصف سعادة الأشقياء السعداء • لأنه عندما يكون شأن المرء شأن طه حسين ، فانه لا يعيش ليكون سعيدا ، وانما يعيش لأداء ما طلب منه ، للاضطلاع برسالة وضعها على كتفيه شىء ضخم اسمه •• القدر ••

أجل ، لم يكن طه حسين يبحث فى حياته عن السعادة ، ولم يكن يحيا ليكون سعيدا فهل تكون هذه السعادة قد منحت له الآن ؟

« ليس من الممكن أن يتصور المرء أنه كان ثمة احتضار » •• لا « •• كما تقول سوزان طه حسين « فقد كان اليوم يوم أحد ، اليوم الثالث من رمضان ، ساعة الفجر ، ساعة التجلى الالهى ، وانى لعلى ثقة من الله كان يصحبه على هذا النحو دون أن أستشعر ذلك ، واذ ما شأنى فيما يجرى بينهما ؟ » •

أما ما جرى بينها وبين طه حسين ، فقد كان لها فيه شأن •• أى شأن •• نعم •• « أن يتابع المرء طريقا ما بلا نهاية •• ولكن للذهاب الى أين ؟ » •

وها هى سوزان ترد على ما كتبه لها طه حسين منذ أربعة وخمسين عاما ، ترد عليه بهذه الكلمات الملتاعة ، التى لا تكاد تقول شيئا ولكنها

تقول كل شيء .. تقول ما يقال أو ما لا يمكن قوله ، انها كلمات تحس ولا تقرأ : « هأنذا على نهاية طريق ، ذلك الطريق الطويل الذى اجتزناه معا وحدنا ، وها نحن قد اجتزناه معا مرة أخرى ، لكن الدرب لا يمتد أكثر من ذلك ، ولابد من الوقوف ، فهو درب لا يمكننا أن نجتازه ثانية لابد من وداعه ، وانى لأوجه له نظرة عرفان أخيرة » .

وبعد نظرة العرفان الأخيرة ، راحت سوزان تتألم وحدها ، وكلمات طه حسين تقطر فى أذنيها : « لسنا معتادين على أن يتألم الواحد منا بمعزل عن الآخر » وكان ألمها هو هذه الكلمات التى انسكبت فوق الورق ، تحكى فيها أيامها مع صاحب الأيام فاذا هى الوجه الآخر لأيام طه حسين ، أو هى ما وراء الأيام ، فاذا كانت الأيام قد جرت فى ثلاثة أجزاء ، فهذا هو الجزء أو بالأحرى البعد الرابع للأيام . انها أنشودة حب ونشيد حرب ، انها ملحمة صراع مع القدر ، ومعركة عبور من الممكن الى المستحيل ، انها مرثية العمر الجميل .

فيم كان يريد نور عينيه ، وهو هو النور لجيله ، ولما تلى جيله من الأجيال . فيم كان يريد نور البصر ، وهو هو الذى استطاع أن يرى ما لا نراه ، وأن ينفذ الى البعيد مـن أغوار الانسـان ، فيم كان يعد السنين ويحصى الأيام ، وهو هو الذى عرف كيف يلوى عنق السنين ، وكيف يدق عنق الأيام .

ألا ما أصدق خليل مطران عندما أنشد يقول :

اذا وسع الكون فكر امرىء
فلا بأس بالطرف أن يحسرا

على الشمس أن تهدى المبصرين
وليس على الشمس أن تبصرا

والآن .. كيف التقيا بعد أن عرفنا كيف فرقت بينهما الأيام ؟..

لقد كان بالفعـل .. لقاء المستحيل .. المسـتحيـل الذى كانه طه حسين يوما ، وصمم على أن يكونه يوما بعد يوم ..

وما أشبهه بأوديب البطل الاغريقى القديم الخارج من ظلام الرحم الى ظلمة عماه ، مصمما على أن يواجه قدره ، فاما أن يحل اللغز ويقتل الوحش ويستنقذ المدينة ، أو يقتله الوحش ويلقى به فى العراء نهبا لسباع الطير .

ومن ظلام عماه ، استطاع طه حسين أن يضىء الطريق أمام الاجيال ، وكأنما من « مجد السلبية » الذى أضاءه أوديب ، « ومجد الايجابية » الذى تألق حول « بروميثيوس » ذلك البطل الاغريقى الآخر ، الذى سرق نار المعرفة من أيدى الآلهة كى يمنحها للانسان ، استطاع طه حسين أن يعانق الحقيقة ، وأن يواجه القدر ، وأن يحقق المستحيل ٠

كان ذلك فى ١٢ مايو ١٩١٥ فى مونبلييه ، ولم يكن ثمة شىء ينبىء بأن مصيرهما قد تقرر ٠ اذ لم يسبق لها فى حياتهـا أن كلمت أعمى ٠ ولم تكن فكرة الزواج قد خطرت لها على بال ، كانا يتحدثان ٠٠ وكانت تقرأ له شعرا لراسين ، وكان لقاء قصيرا كشعاع الشمس يسطع على جناح طائر ، فالحرب كانت فى غمرتها ، وكانت الجامعة المصرية تتصل بمبعوثيها بصعوبة ٠ وأخيرا استدعتهم الى القاهرة ، وعاد طه حسين الى مصر ، عودة من بدأ شيئا ولم يصل بعد الى منتهاه ، بل لم يصل فيه الى منتصف الطريق ، الى أن حصل مع آخرين على اذن بالعودة ، وكان ذلك فى عام ١٩١٦ ، والى باريس ٠

كانت سوزان وأمها وأختها قد أقمن فى باريس ، وكأنما شاءت الأقدار أن يلتقيا من جديد ، وأين ؟ فى بيتها ؟ ٠٠ حيث شغل طه حسين غرفة كانت شاغرة ، وكان ثمة قارئة تأتيه بانتظام ، وكانت هناك سيدة أكبر فى العمر تصحبه الى السوربون ، ولكن سوزان أخذت تتدخل فى حياته شيئا فشيئا ، حتى كانت هى كل شىء ٠٠ هى التى تسهر على رعايته فى البيت ، وهى التى تصحبه الى الجامعة ، وهى التى تقرأ له ــ وتتحدث معه ، وتتجاذب معه أطراف الحديث ٠

وكان صادقا كل الصدق ، وهو يتحدث عنها حديث الصداقة ، فى كتابه « الايام » ٠٠ كانت صديقتى أستاذا لى ، عليها تعلمت اللاتينية، واستطعت أن أجوز فيها الليسانس ،ومعها درست اليونانية ، واستطعنا أن نقرأ معا آثار أفلاطون » ٠

وذات يوم يقول لها طه حسين : « اغفرىلى ، لابد من أن أقول لك ذلك ٠ فأنا أحبك » وتصرخ سوزان ٠٠ وقد أذهلتها المفاجأة وترد عليه « بفظاظة » على حد تعبيرها : « ولكننى لا أحبك ٠٠ » فلا يملك طه حسين الا أن يقول بحزن :« آه ، اننى أعرف ذلك جيدا ، وأعرف جيدا كذلك أنه مستحيل ؟ » ٠

ومضى زمن ، ثم يأتى يوم آخر تقول سوزان فيه لأهلها أنها تريد الزواج من هذا الشاب ، وكان ما كانت تنتظره من رد الفعل : « كيف ؟

من أجنبى ؟ أعمى ؟ وفوق ذلك كله مسلم ؟ ٠٠ لا شك أنك جننت تماما ٠٠ » ٠

وكان لابد من النضال بالطبع بسبب ذلك القرار ، لا نضال امرأة من أجل رجل ، ولكنه نضال المرأة من أجل المبدأ ٠٠ والقيمة ٠٠ والمثال ٠ وتحكى سوزان عن العون الأكبر الذى جاءها من عم لها كانت تكن له اعجابا عظيما ،وكان هذا لعم قسا ، فقد حضر ليتعرف بطه حسين ، وتنزه معه وحيدا فى حقول البيرينية مدة ساعتين ، ثم قال لسوزان عند العودة « بوسعك أن تنفذى ما عزمت عليه ، لا تخافى ٠٠ بصحبة هذا الرجل يستطيع المرء أن ـ يحلق بالحوار ما استطاع الى ذلك سبيلا ، انه سيتجاوزك باستمرار » ٠

وبعد الحصول على موافقة الأهل ، كان لابد من الحصول على موافقة الجامعة ، وبعد الحصول على موافقة الجامعة ، كان لابد من اعلام أهل طه حسين ، وبعد ذلك كله أعلنت الخطوبة ٠

وبدأت معه المشوار الطويل ، بل الزحف الطويل ، وعكفت معه على رسالة الدكتوراه « وكلما فكرت بها عاودتنى الدهشة من أن امرأ يشكو كفاف البصر ، وقلة الاستعداد فى الثقافة الغربية ، استطاع فى أقل من أربع سنوات أن يحصل على اجازة ودبلوم فى الدراسات العليا ، وأن ينجز رسالة دكتوراه » ٠

وتزول الدهشة عندما تتذكر أنه لم يكن أى امرىء ٠٠ وانما كان هذا المرء هو طه حسين ٠٠ أو بالأحرى هو العبقرية ٠٠ وماذا تكون العبقرية ان لم تكن عبور الممكن وتجاوز المستحيل ، كسر المألوف وتحطيم المعتاد ، خرق القاعدة واختراق القانون ٠

وتزوجا يوم ٩ أغسطس ١٩١٧ ببساطة مطلقة ، ولم يكن لدى طه حسين الفائض من المال ، لكنه وجد وسيلة يتمكن بها من اهداء سوزان هدية بمناسبة عيد ميلادها ، فقد اشترى من شارع بونابرت نسخة من لوحة « عذراء لندن » لبوتيشيللى ، هذه اللوحة بقيت دوما فى غرفة سوزان طه حسين آ

وفى يناير ١٩١٨ انتهت الرسالة ، ودافع عنها طه حسين بألمعية ، ونال تهنئة اللجنة الفاحصة ، كما أعلنت ابنتهما أمينة عن قدومها ، وكان مولدها فى مونبلييه فى الخامس من يونيه ، وهى التى ناجاها بكلمات الأب لحنون : « ان أباك يبذل من الجهد ما يملك وما لا يملك ، ويتكلف من المشقة ما يطيق وما لا يطيق ، ليجنبك حياته عندما كان صبيا » ٠

وما كان طه حسين يتحدث الى ابنته وحدها بهذا الحديث وانما كان يتحدث الى كل بنت من بنات مصر ، بل من بنات الوطن العربى ، أراد لهن حياة غير حياة أمهاتهن فى آخر القرن التاسع عشر ، القرن الذى لم يكن بعد قد قهر الظلام · وفى أكتوبر ١٩١٩ كانت الحرب قد وضعت أوزارها ، ولاح النصر فى سماء فرنسا ، وراحت باريس ترتدى ثوب زفافها من جديد ، وأبحرت الأسرة الصغيرة ·· طه حسين وزوجته وابنته على ظهر السفينة « اللوتس » الى الأسكندرية ، وكان فى استقبالهم حسن عبد الرازق ، أخو الشيخ مصطفى عبد الرازق ، وكا نمحافظا للاسكندرية فى ذلك الحين ، وبسبب هذا الاستقبال الرائع لم تلفظ سوزان كلمة تأفف واحدة « وغدت مصر بالنسبة لى ولأكثر من سبب وطنا ثانيا ، أحبها كما أحبها طه ، ولست أحتمل أن يراد بها شرا وأن يتجاهلها العالم » ·

وبعد عدة أيام كانت الأسرة الصغيرة فى القاهرة ، وفى المحطة كان فى استقبالهم رجل آخر يفيض حيوية وعرامة ، انه الشيخ المرصفى ، الذى استقبلهم أروع استقبال ، وتروى سوزان قائلة وهى تستعيد الذكرى « كانت محطة القاهرة فى نظرى تلك الدمية الفاتنة تضمها أوراق ثوبها الأزرق ، والتى كنت ألاحقها بفزع برغم تشجيع طه لى » ·

وبعد أن تعرفت على مصر ·· الاسكندرية والقاهرة ·· تعرفت على مصر ·· الأهل والأقارب ، وكان ذلك فى كوم أمبو قريبا من أسوان حيث استقبلهم حمواها بحرارة بالغة ، وكان طه حسين يحدثها عن أبويه بحنان ، ومنه عرفت أن أمه تكسر أربعين بيضة لصنع عجة البيض العائلية ، وأن أهله فى العيد الكبير ـ عيد الأضحى ـ كانوا يشترون عجلا وخروفا ·· الخروف للبيت ، والعجل لتوزيعه على الفقراء ، ولم يكن بوسع سوزان أن تتخيل حماتها ، وهى المسلمة المتدينة ، تسأل طه حسين عن نوع النبيذ الذى يمكن شراؤه من أجل زوجته ؟ لكن سوزان أجابت بأنها لا تشرب الخمر على الاطلاق ··

ولم يكن بوسعها أيضا أن تتخيل حماها وهو يقول لابنه : « سأخرج مع زوجتك فلا تنشغل بنا » · واذ به يتناول ذراعها ويقوم معها بجولة فى البلدة ، وهو الشيخ الوقور المعمم ، وهى المرأة الشابة السافرة ، وفوق ذلك أجنبية ومسيحية ··

« عندما يتحدثون عن التعصب الاسلامى لا أملك نفسى عن الابتسام والغضب » ·

وبعد العودة الى القاهرة بفترة قصيرة ، تلقت سوزان آلة خياطة سنجر ، وكان ذلك فى الريف المصرى أجمل هدية يمكن أن تقدم

المعروس ، كما تلقت سجادتين عجميتين ، أخذتا من بين سجاد البيت ٠ وعثر الأصدقاء لهما على شقة فى شارع السكاكينى ٠٠ كانت عبارة عن طابق أرضى واسع ومضىء ، به حديقة صغيرة ، كانت سوزان تجتهد فى أن تستنبت فيها الزهور ، ولكن الحى لم يكن كثير التحضر ، وكان الجيران يلقون بكثير من المهملات فى الحديقة ، وفضلا عن ذلك كانت الشقة بعيدة عن مركز المدينة وعن الجامعة ، فانتقلا الى شقة أخرى بشارع الحواياتى بالقرب من قصر النيل ٠

وفى هذا المسكن الجديد ، كانت ولادة ابنهما الصغير ٠٠ مؤنس ٠ أما طه حسين فقد كان يتمناه طفلة ثانية ٠ ثم أخذ يهتم به كما كان يهتم بأخته فى لحظات حريته النادرة ، ولا تدرى سوزان حتى الآن ، من أين كان يجىء هذا المرح الجميل للأب وللطفل معا ، ولقد خاطب طه حسين ولده مؤنس ، وهو مقبل على السفر لطلب العلم فى فرنسا بعد انهاء دراسته الجامعية فى القاهرة ، بقوله : « ها أنت ذا يابنى تهجر وطنك ومدينتك ودارك ، وتفارق أهلك وأصدقائك ، وتعبر البحر فى سنك الصغيرة هذه لتطلب العلم فى باريس ٠٠ هنالك ترى لونا لم تعرفه من ألوان الحياة فى مصر ٠٠ وتذكر شخصا طالما ارتاح الى قربك منه ، وطالما وجد فى جدك وهزلك لذة لا تعدلها لذة ،ومتاعا لا يعد له متاع » ٠

وكأنما لم يكن طه حسين يحدث ابنه وحده ، وانما يحدث كل الشباب النازحين لطلب المزيد من العلم والمعرفة ، وهم معلقو القلوب بديارهم ، والأهل لا يملكون لهم الا الدعاء بالخير ٠٠ كل الخير ٠ وتروى سوزان أنها ذات يوم ، بينما كانت تتناول الشاى مع آل محمود خليل الذين كانوا يسكنون شارع قصر النيل ، قالت لمدام محمود خليل ، كم كانت تجد بيتها جميلا ، ولكنها أجابتها بحزن « كل هذا يمكن أن يشترى » ٠

وأدركت سوزان أن كل شىء يمكن أن يشترى بالفعل ، الا شيئا واحدا اسمه السعادة ، وعندما عادت الى زهرتها الصغيرة ، وطفليها الحبيبين الرائعين ٠٠ أدركت كم كانت سعيدة الحظ ٠ ٠

ولم يكن طه حسين قبل سفره الى فرنسا نكرة فى مصر ، فقد كان يكتب فى صحيفة « الجريدة » التى أنشأها أحمد لطفى السيد ، كما كان يكتب فى صحف أخرى أهمها « العلم » و « السفور » كما أنه كان أول خريج فى الجامعة الجديدة يحمل درجة الدكتوراه ، التى نالها عن رسالته عن شاعر المعرة العظيم « أبو العلاء المعرى » وكان ذلك حدثا فى ذلك

الحين ، حتى أن الخديو طلب أن يراه واستقبله بحرارة ، وفضلا عن هذا كله كان طه حسين يؤمن بسياسة الأحرار الدستوريين ، وكان له فى هذا الحزب أصدقاء أعزاء من بينهم « ثروت باشا » وآل عبد الرازرق .

كانت هذه جميعا هى الارهاصات التى أرهصت بمقدم طه حسين ، وهى المهاد الجامعى والاجتماعى الذى ارتكز عليه متخذا منه نقطة الارتكاز وفى ذات لوقت نقطة الانطلاق ولكن .. الانطلاق الى أين ؟

الى الثورة العلمية والتعليمة الكبرى التى قادها طه حسين ، والتى لم تكن لتقل-فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة الوطنية والسياسية الكبرى التى قادها سعد زغلول ، أو التى قادها أى زعيم فى هذا الوطن، لقد كان حقا قائدا من قادة الفكر ، ومصلحا اجتماعيا من خلال ما وهبه الله من عبقرية .. عبقرية العلم والتعليم .

لقد عانى صغيرا من آفة العمى ، وفقد الأخ والأخت بسبب الجهل ، مما دفعه الى كره الجهل ، وكراهيته ، واعتباره كما عبر هو نفسه .. « حريقا يجب أن يطفأ وبسرعة دون أن نقف لنسأل كيف ولا متى » . ومن هنا كانت صيحته الثــورية أو الثــائرة فى وجوب اتاحة التعليم لكل أبناء الشعب .

ان لحظات تشوقه للعلم والمعرفة يصفها قلمه ببراعة نادرة ، انها لحظات شوق حارة وحب عميق ، منذ طفولته وهو يتطلع الى الأزهر ، ويحفظ الألفية قبل مجيئه الى الأزهر ، ويزهو بين أترابه بما حفظ ، ويشعر بالنشوة لانه يعلم ما لا يعلمون .

وحبه للعلم لم يراوده أحلاما فردية رومانسية ، وانما ربط ذلك كله بمصير الوطن وقضية الحرية ، ومستقبل الديمقراطية ، وحق الفقراء فى التعليم وبالمجان ،ومن أجل ذلك استعد لكل التحديات وخاض كل المعارك .

أن قضية العلم والتعليم هى قضية طه حسين ، بل هى طه حسين نفســه ، والأيام سيرته الذاتية ان هى الا سيرة تعليمه منذ أيام كتاب سيدنا والعريف فى القرية فى الجزء الأول ، الى التعليم فى الأزهر فى الجزء الثــانى ، الى التعليم فى أوربا فى الجزء الثالث . ان سيرة حياته المملؤة بتجاربه وانفعالاته ، بهمومه واشجانه ، كلها تنعكس على قضية رئيسية واحدة .. هى العلم والتعليم .

وبدأت حياتهما الحقيقية ٠

وليس ذلك صحيحا كل الصحة لأن حياتهما كانت قد بدأت بالفعل، بل التحمت على حد تعبير سوزان طه حسين ، ويا لها من حياة ٠٠ « لم تكن الحياة بالنسبة لى صعبة فى بلدى ، ولكن ماذا عن حياتى فى مصر التى لم أكن أعرفها ؟ كان من الممكن أن أكون خائفة ، غير أننى لم أكن كذلك ، هل كنت لها واعية ؟ أم كلى ثقة بنفسى ؟ » ٠

بل ثقتها فى الرجل الذى شاركها الحياة ٠٠ حياة طه حسين التى حفلت بالأوسمة والنياشين ، بل كانت وساما على صـدر كل مواطن ، ونيشانا على جبهة هذا الوطن ، وحتى فى لحظاته الأخيرة وهو على شفا الموت ، وصلت برقيـة الأمم المتحدة التى تعلن عن فوزه بجائزة حقوق الانسان ، وانتظاره فى نيويورك فى العاشر من ديسمبر لتسلم الجائزة ٠

وصحيح أن الموت كان أسرع ، ولكن الصحيح أيضا أن النصر كان أسبق من الموت فى اللحاق بابن مصر البار ٠٠ الذى همس ذات يوم : « وأسفاه : فخسائر بلدنا ستبقى بلا تعويض ، هل سيأتى اليوم الذى تدافع فيه مصر عن نفسها بنفسها ؟ » ٠

فتبارك الله الذى أحياه حتى يتلقى خبر انتصار أكتوبر المجيد ٠ وكأنما شاءت روحه ألا تفارق جسده كما قالها توفيق الحكيم ، الا بعد أن فارق اليأس روح مصر ٠

توفيق الحكيم ٠٠ وأهل المغنى

سـيد درويش وأم كلثوم ومحمد عبـد الوهاب نعم ٠٠ تفكيرى وتكوينى الفكرى ٠٠ هنا كل حريتى ٠٠ الانسان حر فى الفكر سجين فى الطبع ٠٠ ولست أدرى أهى مجرد مصادفة أن أكتب عن تكوين الفكر فى « زهرة العمر » قبل أن أكتب من تكوين الطبع فى « سجن العمر » ؟! ان زهرة عمرنا الفكر وسجن عمرنا الطبع ٠

تلك كانت كلمات عميد فننا العربى توفيق الحكيم فى عمدة كتبه « سجن العمر » الذى يكمل مع أخيه « زهرة العمر » سيرة حياة هذا الصانع من صناع نهضتنا الثقافية الحديثة ٠ فما من مثقف فى مصر أو فى الوطن العربى لم يتأثر بهذا الرائد فى جانب من جوانبه ٠ فكلنا بشكل أو بآخر خرجنا من معطفه الكبير ، وسيظل اسم توفيق الحكيم الى جوار اسمى سلفيه العظيمين العقاد وطه حسين ، وكأنهم الثالوث المقدس فى حياتنا الثقافية ، أو الأقانيم الثلاثة فى حياة هذه الثقافة ٠

وهم فيما بينهم يشكلون مثلث متكامل الأضلاع ، قاعدته هى الفكر ويمثلها العقاد وأحد ضلعيه الأدب ويمثله طه حسين ، أما الضلع الآخر فهو الفن الذى يمثله توفيق الحكيم ٠

وصحيح اننا حينما نقرأ العقاد تكون كمن يقرأ فى ضوء شمعة ، حيث يغلب الفكر على الأسلوب ، وصحيح أيضا اننا حينما نطالع طه حسين

نكون كمن يطالع فى ضوء مصباح حيث يغلب الأسلوب على الفكر ، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أننا حينما نتصفح توفيق الحكيم نكون كمن يقرأ فى ضـوء النهار ، حيث يتسق الفكر مع الأسـلوب ، فلا ترجح احدى الكفتين على الكفة الأخرى ٠

ولكن اذا كان الفكر هو « زهرة العمر » وكان الطبع هو « سجن العمر » فماذا يكون « خريف العمر » عند حكيمنا الكبير ٠

يقول توفيق الحكيم :

« لطالما قومت وكافحت فى سبيل التجرد والتحرر من كل ما يشغلنى عن الفن ٠٠ وها أنذا اليوم قد انتصرت ٠٠ نعم ، لقد انتصرت ، فأنا الآن للفن وحده ، ولا أرجو الا أن يكون هو أيضا لى قليلا ٠٠ قبل أن ألفظ النفس لأخير » ٠

ولكن ٠٠ ما هو هذا الفن الذى نتحمل من أجله كل هذه المتاعب والصعاب ؟

يقول توفيق الحكيم اجابة على هذا السؤال : « ما من شك انه شىء محبوب ، لانى أشعر نحوه بحب منذ فجر الطفولة ٠ ان كل انسان يولد وهو محب للفن فى صورة من صوره ، فالانسان انسان لانه يحب ان يتأمل ذاته ويعجب بها أو يضحك منها أو يفكر فيها ، ان الفن هو اداة الانســانية لتأمل ملامحهــا ومعرفة نفســها ، وهذا ما دفعهــا الى التفكير والتطور ولو أن الحيــوان تأمل ذاته وعرفها وحللها لا نقلب انســانا فى والتو واللحظة » ٠

وهكذا كان الحكيم ابنا للفن حقيقة ومجازا ، فقد عشق الفن وعاشره ، وأفنى عمره فى الجرى وراء مسرحية هنا أو أغنية هناك ، بالعين يسمع وبالأذن يرى ، وبالقلب يشعر وبالوجدان يعيش ، وكانت حياته مسرحية كاملة الطول ، فيها المأساة وفيها الملهاة ، وكانت سيرة هذه الحياة أغنية فيها الجمال وفيها الجلال ٠

لقد أعطى الفن كل شىء ، فأعطاه الفن كل شىء ! ولم يكن يجد سوى اجابة واحدة : حب الفن !

وكان المسرح فى طليعة الفنون التى عشقها ، وهام بها ، كان هو حبه الأول وغرامه الأخير ، وكان أهل الفن هم أهله ، فى الواقع والحقيقة ، يعيش معهم ، ويتعاطف مع همومهم ، ويتحمل جانبا من ظروفهم القاسية ، ويضحى معهم ومن أجلهم بالكثير ٠ وطالما كان يسأل نفسه : ما الذى

جرفنى الى هذه الفئة ؟ ما الذى أغرانى بهذا البلاء ، ما الذى أبعدنى عن أضواء النجاح السهل ؟ ولم يكن يجد شيئا سوى اجابة واحدة ! حب الفن !

انه يقول : « لست أدرى ٠٠ لعلها نزعة عندى فى الحياة والفن ٠٠ حقا ، أرانى أختار أحيانا الطريق الصعب الذى يتعذر معه النجاح ، وأترك الطريق المألوف المعروف المؤدى حتما الى نجاح مضمون » ٠

وهو يصف المناخ الفنى الذى ظهر فيه ، والذى ظهرت فيه مسرحياته، وكيف انقسم هذا المناخ الى بيئة أدبية رحبت بهذه المسرحيات وبيئة مسرحية لم تستقبلها استقبالا حافلا ، ذلك أن المسرح المصرى فى ذلك الحين كان يخضع لتيـارين اثنين ٠٠ التيـار الاضحاكى االذى يتزعمه نجيب الريحانى والتيار الابكائى الذى يقوده يوسف وهبى ، وكان لابد من تيار ثالث هو التيار الثقافى ، لذلك أنشئت الفرقة القومية ١٩٣٥ وأسندت ادارتها الى الشاعر خليل مطران ، وعهد بمسئوليتها الفنية الى المخرج زكى طليمات ، وافتتحت بمسرحية « أهل الكهف » ٠

ذكريات بلا مذكرات :

وكثيرة هى الشخصيات التى يذكرها توفيق الحكيم فى مشواره الفنى ، وهو يتحدث عنها من الذاكرة لا من المذكرة ، وهو حديث تؤلفه أطياف من رؤى وظلال وتأملات وانطباعات ، يشد بعضها بعضـا وسط دخان من خريف العمر ٠

انه أقرب الى ما يعرف بالتاريخ غير المقصود ، الذى يدير ظهره الى الأسـلوب التقريرى فى التعبير الكتابى ، ويأخذ بالأسـلوب القصصى التصويرى ، الذى يمكن أن تتحول الكلمات فيه والعبارات الى لمسات من فرشاة الرسام المصور ، أو ضربات من أزميل المثال المزخرف ٠

وهو أسلوب يرجع الى طبع الفنان الكامن فى أعماقه ، ذلك الطبع الذى ينفر من كآبة السرد ولا يرتاح الى كسل التكرار وتثاؤب العبارات ، خاصــة اذا كان توفيق الحكيم يؤلف بشخصيته حضورا فى كل لوحة يرسمها ، وعنصرا يثير الأخذ والرد ٠٠ أى الحوار ٠

انه يحدثنا عن الفنان بألوانه الطبيعية ، أو بمجموعة الألوان التى تعمل على ابراز طابعه الذى يعرف به ، وعطره الذى يميزه ، محاولا أن يربط هذا كله بروح العصر ، على اعتبار ان الفنان فى سلوكه وفى انتاجه بل وفى تفاهاته أيضا ، انما يعكس تفاعله مع الدنيا وانفعاله بعصره ٠

وهو يحدثنا عن الثلاثة الكبار فى حياة الغناء المصرى ، عن فنان

الشعب سيد درويش ، وعن كوكب الشرق أم كلثوم ، وعن موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب ٠

وهو فى اهتمامه بهؤلاء انما يؤكد نزوله من البرج العاجى ، والاقتراب من الحياة الفنية الشعبية التى تساعده على التعرف على ذوق الجماهير ، انه يقف فى وجه النظرة التى تتعالى على ذوق الجماهير ٠ وترى الجماهير فى واد ، والمثقفين فى واد آخر ، انه يؤمن بضرورة اهتمام المثقفين بالفنون المؤثرة على الجماهير ، على اعتبار أن هذه الفنون هى التى تخلق الذوق العام وتؤثر عليه أشد التأثير ٠

واذا كان صناع الفكر من أمثال العقاد والمازنى وطه حسين يستحقون الدراسة فان صناع الفن أيضا من أمثال سيد درويش وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب يستحقون دراسات مماثلة ، فهؤلاء الفنانون هم أصحاب التأثير الشعبى والجماهيرى العريض ، وهم القادرون على تشكيل الذوق العام ٠

استطيع تلحين الجرائد اليومية :

ويحدثنا حكيم مصر عن سيد درويش ٠٠ ذلك العبقرى الخارج على القواعد والأصـــول ، والثائر على المعقــول والمنقول ، وتلك هى التهمـــة الأبدية لكل مجدد جرىء ٠ على انه لم يكن يتعمد التجديد قهرا أو افتعالا ، ولم يكن يتحدث كما يتحدث أصحاب النظريات ، ولكن التجديد عنده كان شيئا متصلا بفنه ، ممتزجا بدمه ، شيئا يتدفق من ذات نفسه كما يتدفق السيل الهابط من القمم أو التـــلال المنهمر من مساقط الميـــاه ٠ كانت الالحان تتفجر منه كأنها تتفجر من ينبوع خفى ، حتى عليه هو ، ولقد سمعه الحكيم يقول له ذات يوم : « استطيع ان الحن كل شىء ٠٠ استطيع أن ألحن الجرائد اليومية » ٠

نعم ٠٠ لقد أحس ان لا شىء يقف أمام نبع الحانه المتفجر ، لا النظم واجب له ولا الأوزان ، أى كلام عادى كان يستطيع ان يصب فيه لحنا يحييه ، كما يصب ماء الحياة فى العود الجاف أو الحطبة اليابسة !

ويروى توفيق الحكيم من الذاكرة فيقول : « على اننا كنا نعيش فى ذلك الجو الفنى العجيب ، الذى استطاع ان يخلقه سيد درويش ، كنا نتتبع آثاره الجديدة فى كل مكان ، ونعرف أحدث الحانه قبل ان تذاع ، من فمه أو افواه من التقطوها عنه ، فى ليلة من ليالى وحيه المنهمر » ٠

« على أنى فى ذلك الوقت كنت أكثر احتفاء بما يخرجه هذا الموسيقى المجدد ، فى النوع الجاد من « الأوبرا » أو « الأوبريت » وانه لمن المحزن

ان نرى الجيل الجديد اليوم يصغى الى هذا الكلام دهشا ، ولا يتصور كيف ازدهر هذا اللون من الموسيقى فى الماضى ، ومات فى الحاضر ؟! » ٠

ويسرح توفيق الحكيم بفكره فى البعيد ، ليقف بالذاكرة وهى تتداعى عند ليلة لا ينساها أبدا ٠٠ الليلة التى ظهرت فيها « البروكة » لأول مرة :

« ولا أنسى أبدا تلك الليلة التى ظهرت فيها « البروكة » لأول مرة ، كانت ليلة انهمر فيها المطر ورعدت السماء ، وامتلأت شوارع « القاهرة » بالوحل والماء ! ولكننا نحن أنصار سيد درويش ومحبيه واخوانه ، ما كنا نشـعر قط بما فعلته الطبيعة من حولنا ٠٠ انا نعرف ان الطبيعة عدو الفنان لانها تغار منه ، وتعده منافسا لها فى الابداع ، وماذا يهم ؟ لو ان السماء انطبقت على الأرض فى تلك الليلة لما فطنا الى ما يجرى ، فحبنا للفن كان أقوى من الطبيعة ذاتها ! » ٠

ويستطرد توفيق الحكيم ذاكرا ومتذكرا وقائع تلك الليلة ، فيقول :

« ورفع الستار عن « البروكة » أمام عدد من النظارة لا يزيد عن الأربعين أو الخمسين ، بما فيهم الأنصار والأصدقاء ! وجرت الالحان تصور مختلف المناظر والمواقف والعواطف ٠٠ من نشيد الجيوش الظافرة مثل لحن : « املا الكاسات » ٠٠ الى قوله « الاحتفال بالانتصار » الخ ، الى وصف الريف بدجاجة وخرافه التى تصيح : » ماء ٠٠ ماء » فى لحن « أحب خرفانى السمان » الخ ، وغيرها من الألحان التى لاتسعفنى الذاكرة الساعة بحصرها !

« خرجنا من تلك الرواية فى شبه ذهول ! وكان الليل قد انتصف، ولكننا لم نذهب الى بيوتنا ، أو نأو الى فراشنا ، فذاك عهد ولى ، ما كنا نعرف فيه المضاجع قبل الفجر » ٠

وماذا بعد ، يستطرد توفيق الحكيم قائلا : « جلسنا فى قهوة ، أو على الأصـح « خمارة » مجـاورة لدار التمثيـل العربى ٠٠ ومـا لبث سيد درويش أن أقبل علينا مع الصديق المرحوم عمر وصفى ، وقد نفض عنه ثياب التمثيل ، وهو يقول : ما رأيكم ؟

لم يخطر فى بال الفنان المسكين أن يسألنا عن رأينا فى كساد الحفلة وخواء الصالة ، ولا خطر فى بالنا أنه يسألنا فى ذلك ، فقد كنا ندرك أن الرأى المطلوب هو أجل من ذلك عنده وأسمى ، لا لأنه كان يريد الافلاس أو يكره المال ، بل لان فرحة الفنان بفنه تبهره اكثر مما يبهره

المال ، وأن النشوة التى تبعثها خمرة الفن تذهب دائما بلب الفنان فى أول الأمر ، فتذهله عن كل شيء !

« ادركنا ما يريد فقلنا ! لست أذكر والله ما قلنا ٠٠ ولكن الذى لا شك قد حدث هو أنه قرأ فى وجوهنا الجواب : انه قد انتصر !

وسخر الجمهور بفنان الشعب :

ومع ذلك لم يصب سيد درويش قدرا كبيرا من تقدير الناس . بل أنه كان يقابل أحيانا بالسخرية ، كلما ظهر على المسرح بجسمه الضخم وصوته الفحل ، ولا أنسى والكلام هنا لتوفيق الحكيم ، يوم مثل البطل فى رواية « شهر زاد » لقد حزنت وثرت وأنا أرى الجمهور يستقبله بالنكات وهو يرفع عقيرته ويغنى : « أنا المصرى كريم العنصرين » ٠

لم يعرف الجمهور ان يقدر فيه صحة النغم قبل رخامة الصوت ، ولم تهذب بعد الحاسة الفنية لدى الجمهور المصرى ، ليدرك ان صحة صوت الرجل هى فى رجولته وقوته لا فى طراوته وحلاوته ! ٠

وأنا شخصيا كنت أطرب لصـــوت ســـيد درويش لانى ما فهمت الموسيقى قط الا على هذا الوضع ٠

وأصيبت أم كلثوم بخيبة أمل !

ويرحل سيد درويش تاركا عرش الموسيقى والغناء ، ينتظر من يتربع فوق هذا العرش ، وجاءت أم كلثوم لكى تتربع على عرش الفن أكثر من خمسين عاما ، وماتت وهى فوق السبعين ،وكانت ماتزال فى قمة مجدها الذى نالته بموهبتها الفذة وشخصيتها القوية وحب الجماهير العربية لها جيلا بعد جيل ٠

وتتجلى القيمة الكبرى لعبقرية أم كلثوم فى أنها استطاعت أن تغير النظرة التى كانت سائدة الى الفن الغنائى أو فن الطرب ، كان هناك أقبال على هذا الفن ، ولكن لم يكن هناك احترام حقيقى له ، بل كان الفن مثل المخدرات شيئا يثير الاهتمـــام فى السر ، ويمارس فى الخفاء ، دون أن يسفر عن وجهة أمام الرأى العام ٠

وقد عانت أم كلثوم الكثير جدا من هذه النظرة ، ولكنها استطاعت بموهبتها الفذة وشخصيتها الفريدة ،أن تكـــافح حتى تنتصر ، وكـــان انتصارها هو أنها غيرت النظرة الى الفن ، وكسبت لنفسها والفنها احترام الجميع ، بما فيهم كبار المثقفين والفنانين ، ممن كتبوا عنها وتأثروا بها ،

كتب عنها العقاد ، ونظم فيها قصيدة من الشعر ، واشاد بها زكى مبارك وقال فيها كلاما كثيرا ، وتغنى بها أحمد رامى وكانت درة ديوانه الشعرى ، ولم يكف كامل الشناوى عن الحديث عنها والاعجاب بها ، **أما نجيب محفوظ** فقد سمى ابنته باسم أم كلثوم تعبيرا عن حبه للفنانه الكبيرة ، ووضعت عنها نعمات فؤاد كتابا من أهم الكتب فى المكتبة العربية ٠

هذه الشخصية الفذة التى تمثلها أم كلثوم ، كيف كان يراها توفيق الحكيم ؟ ٠

« اعترف توا انى لم أكن ولست من المغرمين بفنها ، مع انها كانت مطربة متمكنة راسخة القدم فى أصـــول الموسيقى والغناء ، وقد تكون وصلت فى ذلك الى درجة ما من العبقرية ، الم يكن غناؤها يسرى فى الناس كالنار فى الهشيم ؟ » ٠

يشعر الحكيم انه كمن قذف بحجر ضخم فى بحيرة راكدة ، فأحدث دويا وأثار رذاذا ، فيستطرد على الفور قائلا : « صحيح أن الموهبة كانت ممزوجة بدم أم كلثوم تتدفق من ذات نفســها كأنها تنفجر من ينبوع خفى ، لكنى لم أكن شخصيا من هواة أم كلثوم ولا من أنصارها الحقيقيين ، كانت تعرف ذلك ، بل شعرت بذلك فى غير مناسبة ، فلقد سألتنى ذات يوم : ٠

ـ أى أغنية لى ياتوفيق تعجبك أكثر من سواها ؟ وأردفت قائلة : « وقل لى لماذا » ٠٠

ولقد فاجأتنى بالسؤالين ، فلم أكن أتابع أغانيها ولا نشاطها ، فأطرقت مفكرا لعلنى أتذكر أغنية واحدة ، وعصرت دماغى بحثا عن أغنية لها ، لعلنى أجاملها فلم أوفق ، ففهمت أنى لست مهتما بفنها ، ولا أتابع حركتها ، وأصيبت بخيبة أمل ٠ وأمست تتجنب مناقشتى فى فنها ، وربما فى مسائل الأغنية العربية عموما ٠

لماذا رفضت أم كلثوم ؟

ويشعر توفيق الحكيم بعلامة التعجب تعلو احدى العينين ، وعلامة الاستفهام تعلو العين اخرى ، والدهشة ترتسم على وجه المتلقى لهذا الرأى الجرىء ، فيعتدل فى جلسته ويرتكز بذقنه على عصاه ، ويفتح شفتيه بما يبرر هذا الرأى ويفسره ، فيقول :

« قلت ان موقفى من غناء أم كلثوم لم يكن ايجابيا ، ولا سيما فى بداية صــعودها ، فلقد كنت فى الأربعينــات والخمسينــات على وجه

الخصوص أهتم بالموسيقى الأجنبية التركيبية ، أكثر من اهتمامي بالموسيقى الشرقية التطريبية ، ولقـد دربت على فهم الآداب والفنون على أساس تركيبي وليس على أساس تطريبي ، فأنا مثلا لا ألجأ الى أسلوب « الطرب » عند الكتابة ، أما الأغنية الشرقية عموما ، فهي تقوم على الطرب فحسب ، أي على ارضاء الأذن ، ولو كان ذلك على حساب المضمون ، وقيمة العمل الفني نفسه من حيث الخلق والابداع » ٠

ويستطرد توفيق الحكيم متذكرا رحلته من « أخبـار اليـوم » الى « الأهرام » ورواد صالونه الأدبي ، أو مكتبه الصحفي في كلتا الجريدتين. فيقول :

« وكانت أم كلثوم تزورني في مكتبي في « الأهرام » ، وسر ذلك انها كانت تهوى التردد على دور الصحف : « الأهرام » و « أخبار اليوم » وكل الجرائد ، وكانت احـدى هواياتها الارتباط بأهـل القلم وكسب صداقاتهم توددا لفنها ، ولم يكن ذلك في بداية صعودها فحسب ، وانما طول عمرها ، فان أم كلثوم كانت تطمع دوما في الحفاظ على سمعتها وفي ثناء أهل الفكر وتقديرهم ٠

وكنا نتناقش باستمرار في مواضيع فكرية وسياسية وفي مسائل البلد ، ولكنها كانت تتجنب أن تناقشني في أعمالي منذ أن اكتشفت انني لا أهتم بأعمالها ، فصارت لا تتدخل في مسائلي الأدبية وأمسيت لا أتدخل في مسائلها الغنائية ، ولا أوجه لها سؤالا في هذا الشأن » ٠

لست بخيلا !!

ومع ذلك فقد كانت أم كلثوم مثقفة ممتازة وقارئة جيدة ، ارتفعت بمستوى الأغنية العربية عندما اهتمت باختيار كلماتها ، وحاولت باستمرار أن تنتقي نصوصا لها قيمتها سواء في الشعر الحديث أو الشعر القديم ، هذا بالاضافة الى دقة أدائها ووضوح الكلمات والحروف في صوتها ، حتى لقد قال عنها أحمد رامي :

« ٠٠ اذا أردت أن تكون شاعرا فاقرأ الجيد من الشعر العالمي ، وأكثر من الاستماع الى أم كلثوم ٠٠ وذلك لان أم كلثوم تجلو الألفاظ فتجعلها واضحة مشحونة بالعاطفة ، وتخلق لدى من يسمعها بفهم احساسا عميقا بالكلمة والنغم وعذوبة الأداء » ٠

ويؤكد توفيق الحكيم هذا المعنى فيقول : « نعم ٠٠ كانت أم كلثوم مثقفة ، وقارئة جيدة ، ولقد ذكرت لي في احدى المرات انها قد قرأت لي بعض الشيء ، ولم أعلق ٠ فلقد كنت أتجنب هذا النوع من الأحاديث ،

كما قلت ، لكى أقطع عليهـا الطريق فلا تجرنى الى الحديث عن فنها وغنائها ، ثم ان أم كلثوم كانت سيدة اجتماعية ومحدثة لبقة تجيد فن العلاقات العامة ، لكنها لم تدعنى قط الى غداء أو عشاء فى منزلها . فهى بخيلة جدا ، مقترة ، ومن يقول عنها غير هذا ، فهو لا يعرفها أبدا » .

وينفى الحكيم عن نفسه تهمة البخل ، شارحا كيف ان البخيل لابد له أن يكون ثريا ، ومن لم يكن ثريا فلا معنى لاتهامه بالبخل .. وأنا لست بخيلا ، كما يروجون عنى ، بالمقارنة بأم كلثوم ، فلكى تكون بخيلا يجب أن تكون ثريا ، وأنا لست كذلك .. لست من الأثرياء أما أم كلثوم، فقد كانت ثرية وهذا ليس سرا ومع ذلك فقد كانت بخيلة !

رصاصة فى قلب عبد الوهاب :

وتترك أم كلثوم عرش الغناء ، ليظل عبد الوهاب وحده فى القصر ، يتجول فى ردهاته ، ويتنقل فى حجراته ، ويتمطى فوق أرائكه ، ولا يسمع سوى صدى ألحانه ، يرددها عشاق الغناء الرفيع ، وتتجاوب معها الجماهير العريضة فى مصر والوطن العربى .

نعم .. كان عبد الوهاب يسير فى خط سيد درويش من حيث تطويع النغم الاجنبى للموسيقى العربيـة ، ثم من حيث جريان الروح الشعبى فى الحانه ، ثم انحرف الى موسيقى الصالونات بعد أن اصبح من روادها النابغين ، واخيرا اتجه الى الجماهير من عشاق النغم الجميل .

وصحيح أن ألحان عبد الوهاب كانت تقصد الى التجديد قصدا ، وتحاوله بشتى الطرق والأساليب ، وصحيح أيضـا أن ألحانه لا تحمل الا مسحة من الحان غربية امتزجت فى رفق وتحايل بألحان عربية ، ولكن الصحيح بعد هذا كله ، ان هذه الألحان تستمد قيمتها من تعبيرها أصدق تعبير عن روح هذا لعصر .

انها مرآة صادقة تعكس مزاج هذا العصر فى بلبلته الذهنية ، وفى تقلقله الاجتماعى ، وفى تأرجحه بين القديم والجديد ، وخاصة اذا صدرت عن ملحن بارع فى صياغتها ، قادر على أن يتعامل مع الأنغام كما يتعامل الجواهرجى مع المعادن والأحجار الكريمة .

لذلك كانت ألحـانه محل اختلاف وجهات النظر اليهـا ، تنتشر كالهواء والنور ويترنم بها المعجبون ويهمس بها غير المعجبين ، فهى صادرة عن فطرة سليمة ، وذوق رفيع ، ونفس جياشة بالخفة والطلاقة ، وهى بعد هذا كله تتقلب بين القديم والجديد من النغم ، فتترنح بين « البياتى »

العـريق فى شرقيته ، وبين « التانجو » الأصيل فى أوربيته ، وبذلك تستحوذ على اهتمام الجميع ٠

ويواتيه الحظ فيصبح الرائد المبدع فى التلحين وهو فى مطلع الشباب ، بين الرفاهة والوداعة فى قصر أمير الشعراء أحمد شوقى ، ويخطر على بال شوقى خاطر غريب ومثير عندما يفاجىء عبد الوهاب ذات يوم بقوله : « نفسى تموت ! » وينزعج عبد الوهاب وهو يقول له : « أعوذ بالله ٠٠ ولماذا هذه الأمنية الغريبة ! » فيرد شوقى وهو يبتسم وعلى وجهه علامات الجدية الكاملة ، لأننى سأكتب عنك قصيدة غير عادية ، فرد عبد الوهاب كمن أصابته رصاصة فى قلبه : « أموت عشان قصيدة » فما كان من أمير الشعراء الا أن قال له : « أنت لا تعرف ماذا سأكتب عنك ! » ٠

عبد الوهاب بخيل هو الآخر :

وعلى الفور يبادرك توفيق الحكيم ، كمن يتوقع أن نلقى عليه بسؤال عن فن عبد الوهاب ، ولو سئلت عن رأيى فى عبد الوهاب لقلت : ان المسألة بالنسبة الى ، لا تكمن فى عبد الوهاب أو غير عبد الوهاب من أساتذة الموسيقى الشرقية ، وانما فى طبيعة الموسيقى الشرقية نفسها ٠ فأنا لا أتحمل أن أستمع الى أغنية عربية أكثر من عشر دقائق فى حين يمكننى أن أستمع الى سيمفونية البيتهوفن أو موزار ساعات ٠

وتفسير ذلك عند توفيق الحكيم ، ان السيمفونية عمل تركيبى ٠٠ الحركة الأولى ، الحركة الثانية ، الحركة الثالثة الخ ٠٠ وكل حركة مختلفة وتقول شيئا ، وهذا ما لا نجده فى الموسيقى الشرقية ٠

ويعود الى الحديث عن عبد الوهاب ، فيقول : « غير أن عبد الوهاب يتمتع بموهبة صوتية نادرة ، كما انه محدث لبق ، لكنه أقل من أم كلثوم تفوقا فى عالم النكتة والدعابة ، انه رجل صالون ٠ أو هو كما يقول زكى طليمات ٠٠ الصوت الرجل ، الذى يقف بين الخشونة والنعومة ، اذ هو يتنقل بين هذين الطرفين من غير أن يفقد طابع الرجل ذى الجاذبية الشديدة ٠

نعم ٠٠ هو يغنى وكأنه لا يغنى ، ويطرب ، وذلك من فرط امتلائه بالنغم وانسيابه فيه بين السهولة واللطف فى الأداء ٠

وماذا عن علاقتك الشخصية به ؟

يقول توفيق الحكيم اجابة على هذا السؤال : « محمد عبد الوهاب

هو فنان آخر بخيل ، فأنا لم أر أكثر بخلا منه ومن أم كلثوم ، هذا على الرغم من أن عبد الوهاب هو أيضا ثرى ٠٠ وثرى كبير ٠

ولقد دعانى مرات متعددة الى بيته ٠٠ الى الغداء أو العشاء ، فلقد عملنا معا فى فيلم « رصاصة فى القلب » وكان يصر على أن أكون بجانبه ليأخذ رأيى فى بعض المسائل التى تتعلق برواية الفيلم ٠ وفى احدى المرات ، طلب أن أستمع الى بروفة احدى الأغنيات ، أو الى موسيقى الفيلم، ولست أتذكر تماما ، واذا بى بعد قليل أروح فى النوم !

ويعلق توفيق الحكيم على هذا بقوله : « انها مشكلتى مع الموسيقى الشرقية التطريبية » ٠

ثم كمن يختتم حـديثه ويغلق نافذة الذاكرة ويتهيأ للانصراف : « ولقد انقطعت علاقاتى بمحمد عبد الوهاب منذ سنوات طويلة ، فلقد سار كلانا فى طريقه ، كما انى لست من جهتى اجتماعيا ، أسعى الى تعزيز علاقاتى العامة » ٠

هذه هى آراء توفيق الحكيم فى الثلاثة الكبار الذين صنعوا خطوط الطول والعرض فى خريطة الموسيقى والغناء على امتداد نصف قرن أو زيادة ، وهى آراء أقرب الى الرؤى لانها صادرة عن مفكرنا الكبير ، بل مفكرنا الأكبر ٠٠ حكيم مصر ٠

نجيب الريحانى ·· باللهجة الأمريكانى

« عايزين مسرح مصرى ، مسرح ابن بلد ، فيه ريحة « الطعمية » و « الملوخية » مش ريحة « البطاطس المسلوقة » و « البفتيك » ·· مسرح نتكلم عليه اللغة الل يفهمها الفلاح والعامل ورجل الشارع ، ونقدم له ما يجب ان يسمعه ويراه » ·

بهذه الصيحة التى أطلقها نجيب الريحانى ، ورفعها شعارا على مسرحه ، وظل يعمل أكثر من ثلث قرن بحثا عن هذا المسرح وتطويرا لفن الكوميديا فى مصر ، استهلت الدكتورة ليلى أبو سيف كتابها الذى صدر عنه بعنوان « نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر » والذى كانت قد تقدمت به لنيل درجة الدكتوراة من جامعة « الينوى» الأمريكية·

ومهما يكن من رأى فى هذا الكتاب الذى يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم من الاجابات ، ومهما يكن من رأى فى التقييم النهائى الذى انتهت اليه المؤلفة حول نجيب الريحانى ودوره فى حياتنا المسرحيـــة ، وهو التقييم الذى يختلف حوله الكثيرون من المشتغلين بفن المسرح ، فان هذا الكتاب يجىء فى وقته تماما من حيث هو تلبية لحاجتنا الى تقييم منصف لهذا الفنان ، ومن حيث هو اعادة نظر فى أثره وتأثيره معا ·

فليس من شك فى أن هذا الرائد كان له أثره الكبير فى تطوير فننا الكوميدى ، والانتقال به من هزل « الفصل المضحك » الذى يكاد

يشبه الكوميديا المرتجلة بما تنطوى عليه من نكات بذيئة وحركات أباحية وألفاظ ماجنة ، الى « الكوميديا الاجتماعية » الراقية التى تقوم أصلا على النقد الأخلاقي واللذع الاجتماعي ، وتحاول أن تكشف عن عيوب المجتمع المصرى فيما قبل الثورة · وذلك كله من خلال تلك « التوليفة » الريحانية التى تجمع بين السخرية والشفقة والفكاهة ، والتى أعطت أفضل مسرحياته الكوميدية نكهتها الخاصة وطابعها المميز ·

ومن العسير أن تعد مسرحيات الريحانى الناضجة مجرد منابر للاصلاح الاجتماعي التى تتناول مسائل اجتماعية وأخلاقية مثل ، حكم قراقوش ، وقسمتى ، وحسن ومرقص وكوهين ، ذلك لان الريحانى كان شديد الوعى بمنطق الحياة ، ولم يكن يعتقد بامكانية تغيير المجتمع ·

غير أنه فى نفس الوقت كان يؤمن بقدرته على خلق فن من الواقع ، بدلا من تمييع الواقع أو تزييفه بخداع المشاهدين بالبدائل الرومانتيكية ، كما كان يؤمن بقدرته على دعم الكوميديا كشكل فنى من أشكال التعبير ، وذلك باسناد علاقة وظيفية لها ، مع ظروف المجتمع الحديث ·

وكان عليه لكى يصل الى ضفاف الواقعية ، أن يقاوم معظم الصور والانواع التى عرفها المسرح المصرى ، كان عليه أن يقاوم مسرح الظل ، وفن الاوبريت ، والترجمات الأدبية للمسرح الفرنسى ، واقحام الموسيقى فى العروض المسرحية ·

وقد اتخذ الريحانى من « مارسيل بانيول » مثلا أعلى ونموذجا يحتذى ، حتى لقد ذهب فى عام ١٩٣١ الى اعادة كتابة مسرحية «توباز» فى كوميديا ممصرة ، بعنوان « الجنيه المصرى » خلت من الموسيقى ، وشنت هجوما عنيفا على مظاهر الفساد فى المجتمع المصرى الحديث ، ولكن المسرحية فشلت فشلا كبيرا ، وكاد الريحانى أن يفقد ايمانه بنفسه وبجمهوره ·

ولكنه سرعان ما استرد أرضه الصالحة للزراعة فى مسرحية «الدنيا لما تضحك» التى استزرع فيها كوميدياه الجديدة الخالية من النقد العنيف واللذع القاسى ، الى أن بدأ يتخفف من نزعته الاخلاقية فى « قسمتى » و « حسن ومرقص وكوهين » حتى اختفت هذه النزعة تماما فى النهاية فى مسرحية « سلاح اليوم » ·

ففى هذه المسرحية توقف هجوم الريحانى على ظروف المجتمع الحديث ،واتجه نحو محاولة الضحك على هذه الظروف أو بالاحرى على

المجتمع ، حتى نجح فى تحقيق تلك التوليفة الريحانية الجامعة بين الشفقة والسخرية والفكاهة ، والتى منحت افضل كوميدياته صفاتها المميزة ٠

وليس من شك أيضا فى أن هذا الرائد كان له تأثيره الخطير فى مسيرة الكوميديا المصريـة من بعده ، فمسرحياته كلها تكـاد تكون مقتبسـة أو ممصرة ، فهو لم يفكر على الاطلاق فى كتابة مسرحيات مبتكرة وانما كـان يعمـد الى مسرح البوليفـار الفـرنسى فيأخذ عنه ، متعـاونا مع « بديع خيرى » على تمصيرها بطريقتهما الخاصة ، التى وان ابتعدت قليلا أو كثيرا عن النص الأصلى ، الا انها فى النهاية تقليد للكوميديا الفرنسية مادة وأسلوبا ، بناء وتكنيكا ، الأمر الذى شكل حجر عثرة حقيقيا فى سبيل تطور الكوميديا عندنا ، خروجا بها من نطاق التقليد الى آفاق التجديد ، بحثا عن المؤلف الكوميدى المصرى الأصيل ، وتعرفا على ملامح الكوميديا المصرية ٠٠ على الأصالة ٠

ولقد جاء مسرح الريحانى معبرا عن روح المجتمع المصرى ، فى وقت كان فيه هذا المجتمع يمر بتغيرات جذرية عميقة وتحولات عصرية حادة ، ويعد كشكش بك عمدة القرية الذى يمثل المجتمع الزراعى التقليدى ، رمزا للنظام القديم ، وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وقيام الثورة الوطنية الكبرى عام ١٩١٩ ٠ بات واضحا أن زمن كشكش بك قد ولى وانقضى ، ولكن الريحانى عاد وأحياه لفترة قصيرة ٠

وبينما كانت القاهرة وسائر المدن آخذة فى النمو والتطور ، انتقل مركز الحياة فى مصر من الريف الى الحضر ، ومن القرية الى المدينة ، وصار كشكش بك نموذجا باليا ، لا يقدم ولا يؤخر ، عندئذ أدرك الريحانى أن الشخصية الرئيسية فى ذلك الوقت هى الانسان العادى أو الانسان الصغير فى عالم القرن العشرين ٠ وأصبح أبطاله «ياقوت» المدرس الابتدائى، « وأفلاطون » ملاحظ عمال رصف الطرق ، « وبندق » كاتب الحسابات « وعباس » البائع بمخزن الأدوية ، هم التعبير الحقيقى عن الشخصية المصرية فى تلك الفترة ٠

والغريب حقا فى هذه المسرحيات الممصرة ، انها كانت تعتمد فى صورتها النهائية على استجابة المتفرجين لها ، بمعنى أن المسرحية لم تكن تأخذ صورتها الأخيرة الا بعد الحفلات الأولى ، بعد ما يكون الريحـانى نفسه قد تعرف على استجابة الجمهور الها ، فيتدخل بالحذف أو بالاضافة استجابة لرغبة الجمهور ٠

وليس للزمن أهمية فى مسرح الريحانى ، طالما كان المتفرج يضحك، لذلك كان عرض المسرحية المقتبسة يمتد لفترة تطول كثيرا عما يستغرقه

عرض الأصل الفرنسى ، وقد تصل الى الخمس ساعات ، ولقد كانت النكات والقفشات والأفيهات الكوميدية مبتكرة تماما فى مسرح الريحانى ، وعندما ما تمرس هو وبديع خيرى بفن الكتابة الكوميدية ، قل اعتمادهما على الأصول الأجنبية ، فيما عدا استعارة الخط الروائى للمسرحية · على حين كانت الشخصيات تفصل على أعضاء الفرقة ، كما كانت الأفكار فى هذه المسرحيات من ابتكار الريحانى ·

على أن الأغرب من هذا كله ، هو ان « الكوميديا الريحانية » بدلا من أن تكون بمقاييس عصرها مرحلة على الطريق ،اذا بها حتى اليوم وعلى الرغم من مقاييس عصرنا هى غاية الطريق ، فلا تزال الكوميديا عندنا · تعتمد على التمصير ، والتمصير عن مسرح الفودفيل الفرنسى بالذات ، بل لا يزال المسرح الذى يحمل اسم الريحانى حتى الآن يدور فى نفس الدائرة . التمصير والاضحاك وتناول المشكلات الاجتماعية تناولا مسطحا ، دون أن ينقل الكوميديا المصرية نقلة أعمق أثرا وأبعد مدى · وربما قيل ان ثنـائى « الريحـانى ـ ميمى شكيب » هو نفسه ثنـائى « المهندس ـ شويكار » بنفس الطابع وفى نفس الاطار ، طالما ان المسرحيات التى يقدمانها تتبع من مصدر واحد ، وتحاول أن تحقق ذات الهدف ·

أعود فأقول ان الريحانى لهذين السببين معا ·· أثره الكبير وتأثيره الخطير ، يصبح قضية مطروحة للنقد والتقييم ، ويصبح كتاب الدكتورة ليلى أبو سيف عنه من حيث هو « رسالة جامعية » مثارا لهذا لحوار ·· فمن شأن الرسائل الجامعية بالذات لما يفترض فيها من منهج علمى وما تتمتع به من وزن أكاديمى ، ان نتائجها عادة ما تؤخذ بشكل قاطع ، وخاصة اذا تناولت موضوعا بكرا مثل « أسطورة الريحانى » التى ترددها الكثرة ولا تكاد تعرفها سوى القلة ، وربما القلة القليلة ، اذا قصدنا بالمعرفة دقة الحكم وموضوعية التقدير ·

وها هو عميـد الأدب العربى الدكتور طـه حسين يقول فى رثاء الريحانى عقب وفاته مباشرة :

« أرسل الريحانى نفسه على سجيتها ، فملأ مصر فرحا ومرحا وتسلية وتعزية ولو قد فرغ الريحانى لنفسه ، وعكف على فنه ، واستأنى فى الانتاج ، لكان آية من آيات التمثيل ، لا أقول فى الشرق ، بل أقول فى العالم كله ، فقد كان الريحانى ممثلا عبقريا ما فى ذلك شك ، ولكنه منع الراحة ، وحرمت عليه الأناة ، وجعل بينه وبين التمهل ، رأى الناس محزونين يلتمسون عنده العزاء والرضا والتخفف من أعباء الحياة ، حين يتقدم النهار ، وحين يقبل الليل ، فمنحهم ما كانوا يلتمسون فيه فى غير بخل ، ولا تردد ، ولا تفكير فى العاقبة » ·

أما النظرة الانبهارية الى الريحانى من حيث هو أسطورة تضيع فيها الحقائق أو تتلاشى ، هى تلك التى أوقعت الكثيرين فى أخطاء المغالاة ، فذهب البعض الى القول بأنه فيلسوف عظيم شأن عظماء الفلاسفة، ووصفه البعض الآخر بانه موليير مصر أو فولتير مصر ، بل ذهب البعض الأخير الى القول بأن الريحانى هو مصر ومصر هى الريحانى ٠

هذه المغالاة هى التى حدت بمجلة « المسرح » فى عددها الصادر فى مايو عام ١٩٦٩ ، وعلى اثر نشر خبر فى احدى الجرائد اليومية يقول : « ان كلية الآداب قد قررت أن تدرس فلسفة نجيب الريحانى » الى فتح باب الحوار حول « الريحانى ٠٠ ما له وما عليه » بصرف النظر عن صحة الخبر أو كذبه وهو كاذب بالضرورة ، وهو الحوار الذى اشترك فيه عدد من المشتغلين بالفن المسرحى بين كتاب ونقاد ومخرجين ، حاولوا بالفعل أن يضعوا تقييما منصفا لمسرح الريحانى ٠ ولن نعرض لآراء بعض هؤلاء أو نتعرض لها قبل أن نتعرف على رأى الدكتورة المؤلفة الذى خلصت اليه فى هذا الكتاب ٠

والحقيقة التى تفرض نفسها على المطالع لصفحات هذا الكتاب ، هى ان مؤلفته بذلت جهدا واضحا بل جهدا غير عادى فى جمع مواد البحث ، فالنصوص الكوميدية بسبب أصولها المبتذلة ولهجتها العامية لم تكن تحظى باهتمام النشر ، والنقد المسرحى على قلته وعدم تخصصه لم يكن يشير اليها الا عابرا ، وصحف تلك الفترة مبعثرة هنا وهناك بلا فهارس يمكن الرجوع اليها ، والدراسات التى كتبها مؤرخو المسرح العربى فضلا عن المستشرقين الغربيين محدودة لا تكاد تذكر ، لهذا كله لم تكن دراسة موضوع الريحانى سهلة شيقة بمقدار ما كانت شاقة وعسيرة ٠

ورغم هذا كله استطاعت المؤلفة أن تغطى الكثير من جوانب بحثها سواء فيما يتعلق ببدايات المسرح المصرى الحديث أو فيما يتعلق بنشأة الريحانى والطقس الفنى الذى وجد فيه وأوجد نفسه ، أو فيما يتعلق بمراحل تطوره منذ أن ابتكر شخصية « كشكش بك » ٠٠ وكتب أول مسرحية عنها عام ١٩١٦ وبفضلها انتقل بالكوميديا من هزل الفصل المضحك بفحشه ومجونه واباحيته ، الى الفارسات التى تميزت بالخفة والمرح ، وأن لم تهتم بالمغزى الأخلاقى الجاد ، الى أن وصل الى مرحلة النضج الفنى ، واتخذ من « مارسيل بانيول » نموذجا له ، فأعاد فى عام ١٩٣١ كتابة مسرحية « توباز » فى كوميديا ممصرة بعنوان « الجنيه المصرى » راح فيها يسخر من مظاهر الفساد فى المجتمع المصرى قبل الثورة ٠ وأخيرا تجىء مرحلة الازدهار الفنى والتجارى بكتابة مسرحية « الدنيا لما تضحك » عام ١٩٣٤ التى اتجه فيها نحو النقد الهادىء الساخر ، واستطاع فيها أن يحقق تلك التوليفة الريحانية التى تجمع

بين السخرية والشفقة والفكاهة ، حتى كانت آخر كوميدياته « سلاح اليوم » ١٩٤٦ التى لم تخل من نغمة مريرة قاتمة أشاعت فى مسرحه جو الكآبة والاستسلام ٠

والذى يعنينا الأن هو أنه على الرغم من كل هذه الايجابيات التى حفل بها الكتاب ، فانه فى الوقت ذاته وعلى الوجه الآخر من قوس الطيف المسرحى ، لم يخل من سلبيات ربما تركزت جميعا فى المغالاة فى التقدير وفى اصدار الأحكام ٠ وليس أدل على ذلك من قولها على سبيل المثال : « ولقد جاء مسرح الريحانى معبرا عن روح المجتمع المصرى فى وقت كان فيه هذا المجتمع يمر بتغيير جذرى وتحولات عصرية » الى أن تقول : « ان الآلام التى عانتها مصر الحديثة ، وهى ممزقة بين القديم والجديد فى منتصف هذا القرن ، لم تنعكس آثارها فى فن الريحانى فقط بل انعكست فى روحه أيضا »

وهذا ما يخالفها فيه تماما الأديب الكبير يحيى حقى الذى يقول بعد أن يحلل شخصيات مسرح الريحانى ما يعد ردا على قول المؤلفة : « وانى أسأل أنصار الريحانى ، هل مجتمعنا المصرى المعاصر يضم أمثال هذه الشخصيات ؟ هذه مودة سنة ١٩١٤ وما قبلها ، فهل هذا هو الفن الصادق الأصيل الذى يصور مجتمعنا على حقيقته » الى أن يقول فى موضع آخر : « لكن هناك فرقا شاسعا بين القول بأن الريحانى ممثل هزلى عظيم، وهو قول لا نجادل فيه ، وبين القول بأن فنه خالد لانه فن مصرى خالص صادق قد انبعث من قلب مصر ودل عليها وترجم عنها وأرخ لها » ٠

ومن أمثلة المغالاة فى التقدير والتقييم أيضا ما تقوله المؤلفة عن أسلوبه فى الاعداد والتمصير ٠ « وهكذا تعد مسرحياته « مبتكرة » على نحو ما كانت عليه مسرحيات شكسبير وموليير ، من حيث انها تحمل بصمات الفنان واضحة ٠٠ وهى ليست « مبتكرة » بقدر ما كانت تقلد المسرح الكوميدى الفرنسى بناء وتكتيكا » ٠ وهنا أيضا يختلف معها الكاتب المسرحى سعد الدين وهبة فيقول ما يعد ردا عليها : « ٠٠ ولكنه للأسف كان يختار أعماله من فئات المسرح الغربى والفرنسى على وجه التحديد ، من المسرح الشعبى التجارى ، وكان فى استطاعته قطعا أن يرتفع بمستوى الاقتباس الى مسرحيات أكثر عمقا وأكثر قيمة ، ولكنه كصاحب فرقة نغلب عليه الاتجاه نحو الكسب السريع السهل ، فنزل الى مستوى الجمهور ولم يحاول أن يرتفع بالجمهور الى مستوى العمل المسرحى الحقيقى » ٠

وعندما تقول المؤلفة : « لقد أصبحت الكوميديا ، على يد الريحانى، صيغة أكثر تمثيلا للمسرح المصرى الحديث ، وأصدق تعبيرا عن المجتمع فى النصف الأول من القرن العشرين « ٠ فان سعد الدين وهبة يرد عليها

هنا أيضا بقوله : « وأما الريحانى كفنان وطنى فالحقيقة أن مسرحياته لم تكن من ناحية مضمونها الوطنى ذات مساهمة فعالة فى الدور الذى لعبه ألفن فى هذه المرحلة على وجه خاص » ٠

وعندما تقول المؤلفة فى خاتمة الكتاب : « ولقد كان الريحانى قادرا على مسايرة التطورات الجديدة وعلى اللحاق بها ، عندما كان يخدم قضية التقدم والتنوير ، الا انه كان يكره من المجتمع قسوته وماديته وتكالبه على المال » ٠ فان المخرج المسرحى سعد اردش هو الذى يتصدى لهـا نيختلف معها فيقول :« اذا كان لنا أن نحاكم نجيب الريحانى فكريا فى أطار عصره الحضارى فقد نلتمس له بعض الأعذار من واقع مجتمعه حتى فيما يتصل باللجوء الى الغُيبيات ٠٠ أما اذا حاكمناه من وجهة نظر معاصرة فاننا مجبرون أردنا أو لم نرد على ادانة القاعدة الفكرية لمسرحه بشكل قاطع مانع » ٠

وأخيرا فان الدكتورة ليلى أبو سيف عندما تختتم كتابها بهذا التقدير المغالى فيه : « ولقد كان الريحانى رجل المسرح أولا وآخرا ولا يمكن لفنه أن يوجد الا أثناء حياته ٠٠ واذا لم يكن قد ترك لنا مكتبة تضم أعماله، فانه ترك لنا تراث مسرح عظيم » فان هذه المغالاة على ما فيها تناقض داخلى بين الفن المرحلى العابر الذى لا يوجد الا بحياة صاحبة ، والفن الأصيل الخالد الذى يستمر أبدا باعتباره جزاء من تراث الفن العظيم ، وهو باختصار الفرق بين الريحانى وبين موليير مثلا أو شكسبير ، أو بين مسرح سكريب ومسرح ساردو اللذين لا نكاد نجد لهما أثرا ، وبين مسرح ابسن الذى لا يزال له كل التأثير ، أقول ان هذا التقييم الأخير الذى انتهت اليه الدكتورة المؤلفة يخالفها فيه كذلك الناقد المسرحى أحمد عباس صالح عندما يقول : « ومع اعجابى الشديد بمسرحيات الريحانى الا أنى أعتقد انها كانت انحرافة فى تاريخ المسرح المصرى ، لانه كان يستطيع أن يؤصل الكوميديا الراقية ، ولكنه اتخذ الطريق السهل ، وترك تأثيرا قويا على كل الذين تصدوا للعمل المسرحى بمواهب قليلة وكسل فنى ٠٠ وأدى ذلك الى ظهور المسارح التجارية التى نشهدها الآن » ٠

وبعد ٠٠ فان المقصود من هذا كله حقيقة ، وطالما ان الريحانى قد أصبح موضوعا لرسالة جامعية ، هو أن نبحث معا عن تقييم منصف لمسرحه بعيدا عن المبالغة والمغالاة ، وأن يكون تقييما موضوعيا سليما فى الاطار العام لحركة المسرح المصرى ، حتى يستطيع هذا المسرح أن يعود الى مجراه الطبيعى الصحيح ، متجاوزا هذه المرحلة الريحانية التى لا نزال نعيشها حتى الآن ، والتى ينبغى على مسرحنا الكوميدى أن يتخطاها الى مرحلة أخرى أعمق أثرا وأبعد مدى ٠٠ مرحلة نستطيع أن نقف فيها مع الدول المتقدمة كوميديا على خط عرض واحد ٠

زكي طليمات .. الوجه والذكرى

الفيلسوف البريطـاني الكبير والشهير برتراند رسـل ، له كتاب بعنوان : « صور من الذاكرة » حاول أن يرسم فيه صورا لا أن يسجل سيرا لعدد من الفلاسفة والأدباء الذين زاملهم ولازمهم فعرفهم من الداخل دون أن يطـل عليهم من الخـارج . من بينهم الكاتب المسرحي جورج برنارد شو ، والكاتب الروائي جوزيف كونراد ، والأديب العالم هـ.ج.ويلز، والفيلسوف الرياضي الفريد نورث هوايتهد ، والفيلسوف المثالي جورج سانتيانا ، والأديب الشهير هـ . لورانس ، والفيلسوف الأكثر شهرة جون ستيوارت مل ، فضلا عن الزوجين السياسيين سدني وبياتريس وب .

وأجمل ما في هذا الكتاب هو أن صاحبه يؤرخ لعصره ، ولأبرز من كانوا يقفون فوق خريطة ذلك العصر ، لا بمنهج المؤرخ ، والكن بأسلوب الاديب وعبارة الفنان مما جعل من الكتاب بحق كراسة من الحياة ، ودفترا من الألوان ، حيث يلتقي التـاريخ بالحياة ، وتلتقي الحياة بالتـاريخ ، فيما يمكن وصفه بالتاريخ الحي .

وطالما تمنيت لشهود العيان في تاريخنا الأدبي والفني ، أن يكتبوا بمثل هذه الصورة . صورا من الذاكرة .. يضعون فيها الصدق فوق الصداقات ، ويصدرون فيها من القلب الى القلب ، فتصبح النبضة هي الكلمة ، والخفقة هي العبارة ، والمشاعر هي الكلمات ، والأحاسيس هي

السطور ، والصورة هى السيرة ، ولكنها السير التى بالعين تسمع وبالأذن ترى ٠

وحقيقة صدرت بعض الكتب الفنية التى كتبها أصحابها فيما يمكن وصفه بأدب المذكرات من ذلك كتاب ٠ مذكرات ٠٠ نجيب الريحانى ، وذكريات ٠ فاطمة اليوسف ، وعشت ألف عام ٠٠ اليوسف وهبى ، و « خمسون عاما فى المسرح ٠٠ لفتوح نشاطى ٠٠ وكفاحى فى السينما والمسرح لفاطمة رشدى ٠٠ وغيرها ، وغيرها ، ولكنها جميعا كانت أقرب الى شهادة العيان أو صفحات التاريخ ، التى تغترف من نهر الذكرى ما تضعه بين يدى الدارس أو الباحث الذى يعكف عليها بدوره لكى يحلل ويقـارن ، يستخلص ويستصفى ، حتى يخرج فى النهاية بالرؤية أو الرأى ٠

وكأننا هنا بازاء كاتب لكاتب ، أو أمام كتابة للوهلة الأولى ، تحتاج الى القلم الخبير الذى يضعها فى صورة تحليلية لتاريخ الفن ، يطالعه القارىء بشىء من المنطقية والمعقولية والاطمئنان ٠

وما هكذا يكتب الفنان الأديب زكى طليمات ، الذى تمرس بفن الكتابة تمرسه بفن الأداء ، فتعرف على أسرار الكلمة وهى فى دور التخلق والتكوين ، وبعد أن تنشأ وتصبح شيئا ماثلا فوق الورق فى كتاب ، وفوق المنصة فى المسرح ، بل وأمام الكاميرا فى السينما ٠

فهو أديب من حيث هو فنان ، أو هو فنان من حيث هو أديب ، وهذه الازدواجية المتكاملة أو هذا التكامل الازدواجى هو ما يمكن تلخيصه فى كلمتين : العبارة والتعبير ، أما العبارة فهى وجه الأديب ، وأما التعبير فهو وجه الفنان ٠

ومطالعة ولو عابرة الكتبه ٠٠ فن الممثل ٠٠ وفن التمثيل العربى ٠٠ ثم « فن الممثل العربى » نجد فيها مصداقا لهذا كله ، اما الكتاب الذى يصدق عليه كل هذا ، وكثير غيره ، فهو كتاب « وجوه وذكريات » الذى صدر قبيل وفاته ، وهو رحلة عمر أو زهرة عمر ذلك الفنان الأديب ، الذى عشق المسرح وعاش له وبه وفيه ، فكان ابن المسرح حقيقة ومجازا ، الى أن أصبح قطعة حية نابضة من تاريخ مسرحنا بل من تاريخنا المسرحى ٠

وهذا الكتاب الذى ألفته أطياف من رؤى وتأملات وانطباعات ، يشد بعضها بعضا وسط دخان من الذكريات ، يحاول زكى طليمات من خلاله أن يروى قصة عن مسرحنا المصرى تبعا لما دارت به الحياة فى النصف الأول من هذا القرن ٠ فهو فى هذا الكتاب ليس مجرد شاهد عيان ، ولكنه

شهادة التاريخ ، والتأريخ غير المقصود على حد تعبير زكي طليمات نفسه ، وهو يعني بهذا التعبير الأسلوب الذي ينهض على الذكريات الخاصة ، والمذكرات الشخصية ، وكل ما من شأنه أن يحيي مناخا تاريخيا سليما ، وبيئة نفسية صادقة للأحداث العامة والحوادث التاريخية المراد معالجتها بحيث يستطيع معها القارئ أن يعيشها ، وأن يشكل بنفسه أحكاما تاريخية فيها ، قد تختلف بشخصيتها عن أحكام الآخرين ٠

وعنده ان هذا التاريخ غير المقصود أصدق فى أحكامه من التاريخ المقصود وأولى بالاطمئنان فيما يصدره من أحكام ، وتبرير ذلك أن الأحكام فيه تكون منزهة عن التوجيه المدبر المرسوم ، وعن الأهواء السياسية ، والحساسيات التي تصطدم بها أحكام المؤرخين الرسميين ٠

وانطلاقا من هـذا اللون من ألوان التاريخ ، انساق زكي طليمات وراء أسلوبه القصصي التصويري ، وليس أسلوب السرد التقريري ، ليكتب عن أشخاص تميزوا بحبهم للمسرح ، وأشخاص آخرين تميزوا بكراهيتهم الشديدة لهذا الفن من فنون التعبير ، وهى الكتابة التى تحولت فيهـا الكلمات والعبارات الى لمسات من فرشاة المصور ، وضربات من أزميل المثال ، بحيث تصبح مطالعة كل شخصية وكأنها مشاهدة لوحة أو وقوف أمام تمثال ٠

« هذا بعد أن حاولت أن أربط ما تقدم بروح العصر ، باعتبار ان المرء أشبه بعصره منه بأبيه ، وأن الفنان فى سلوكه وفى انتاجه ، بل وفى تفاهاته أيضا ، انما هو يعكس تفاعله مع الدنيا وانفعاله بعصره » ٠

وصحيح أن الفنان زكي طليمات فى كلامه عمن تكلم ، لم يفصح عن كل شيء ، ولكن الصحيح أيضا انه لم يعمل على اخفاء كل شيء ٠

ولقد تناول فيمن تناول شخصيات مسرحية وشخصيات سينمائية وشخصيات غنائية وشخصيات لا علاقة لها لا بالسينما ولا بالمسرح ولا بعالم الطرب والغناء ، فمن الشخصيات المسرحية التى تناولها فاطمة اليوسف ، وجورج أبيض ، وعزيز عيد ، ويوسف وهبي ، ونجيب الريحاني ، وعلى الكسار ، ومنسى فهمي ، وتناول من الشخصيات السينمائية عزيزة أمير وكاميليا وفاتن حمامة ، ومن عالم الغناء والطرب تكلم عن سلامة حجازى وسيد درويش وأم كلثوم ومحمـد عبد الوهاب ، ومن الشعراء خليل مطران ، ومن الأدباء محمد حسين هيكل ، وممن لا علاقة لهم بالأدب أو بالفن تكلم عن عدد من الوزراء من أمثال طلعت حرب ، ومحمد حلمي عيسى ، ومراد سيد أحمد ، وعلى أيوب ٠

واذا صح أن هذه الشخصيات كما يقول زكى طليمات لا تعنى كثيرا عند فريق من الجيل الصاعد ، من مرتادى المسرح والسينما وعشاق التليفزيون - بتأثير تغيرات الزمن واختلاف الموازين ، وبما هو مقدر على الماضى أن يتراجع وأن يتوارى أمام الحاضر ، فان الذى لا شك فيه ان هذه الشخصيات تؤلف شرائح من لحم المسرح المصرى ، ودفقات من دمه ، كما تشكل اللبنات التى ينهض عليها مسرح اليوم ·

وهذا صحيح ، ومصداق صحته انه اذا كان الحاضر أبو المستقبل كما يقولون فهو ابن الماضى ، وهذا معناه اننا لا نستطيع أن نفهم عددا كبيرا من فنانى العصر الحاضر ، ما لم نتعرف على جذورهم عند فنانى العصر الماضى ، باعتبارهم الامتداد الطبيعى لهذه الجذور ·

والا كيف نستطيع أن نفهم مخرجا مسرحيا مثل السيد بدير أو مخرجا سينمائيا مثل حسن الامام ، أو ممثلة مثل أمينة رزق وممثلا مثل فريد شوقى ما لم نرتد بهم الى التيار الميلودرامى فى الأداء ، الذى أرسى قواعده يوسف وهبى ؟

بل كيف نستطيع أن نفهم الكوميديا المعاصرة عند أمثال فؤاد المهندس وعبد المنعم مدبولى وأمين الهنيدى وحسن عابدين والسيد راضى ، بل وعند جيل الشباب من أمثال عادل امام ، وسعيد صالح ، ومحمد صبحى ، وسمير غانم ، وسيد زيان ، ما لم نعد بهم الى الكوميديا تجيد فن الطهى ، والتى شاركته فيما بعد رحلة الفن والحياة ؟ ·

وكيف نستطيع بعد هذا وذاك أن نتطور بمسرحنا الغنائى ، ما لم نعرف كيف نجح سلامة حجازى فى هذا اللون من ألوان الفن المسرحى ، بل كيف نستطيع أن نتطور بفن الأوبريت ما لم نستوعب محاولات الرائد الكبير سيد درويش ؟

وصحيح ان كل فصل من فصول هذا الكتاب ، قد يبدو وكأنه وحدة قائمة بذاتها ولكنه عند التأمل يبدو وكأنه قطاع من صورة واحدة ، هى صورة الحركة المسرحية خلال النصف الأول من هذا القرن !

ولكن كيف ألتقى بهم ؟

كيف ألتقى بالفنانة التى كانت تجيد فن التمثيل ، بمثل ما كانت تجيد فن الطهى والتى شاركته فيما بعد رحلة الفن والحياة ؟ ·

كان يجرى دائما الى حيث تمثل روز اليوسف ، ولا يحمل معه سوى الجوع الذى تصرخ معه عصافير البطن ، فلا يشعر بالشبع الا اذا رآها على المسرح ، وكم كانت فرحته غامرة عندما صحبه أحد الكتاب المسرحيين

معه الى بيتها ، لكى يراها على الطبيعة ، وما أن قدمه لها على أنه من هواة التمثيل الذين يرجى لهم خيرا للمسرح ، حتى بادرته بالسؤال :

ـ اسمك ايه يا شاطر ؟

وبعد أن فتح الله على الشاطر ، تذكر اسمه ولقبه ، حتى علت وجهها الابتسامة التى سرعان ما استطالت الى ضحكة عالية :

ـ طيب اسم « زكى » مفهوم ، ولكن سى طليمات ده يبقى ايه ؟

ولم يعرف الممثل الشاب بماذا يرد ، وانما راح يفكر فى والده كيف لم يسأله طوال هذه السنين عن معنى هذا اللقب الذى يرن كأنه لغز من الألغاز ، ويتهادى كأنه أحجية من الأحاجى !

وترك زكى طليمات ورائه الممثلة التى كانت تكلمه وفى يدها سكين المطبخ ، ليلتقى بها بعد عدة سنوات أمام المأذون !

وكيف التقى زكى طليمات بعملاق التراجيديا جورج أبيض ؟

كان يقدم رجلا ويؤخر أخرى وهو فى طريقه اليه ، وتحدث اليه وهو يتلعثم وكأن لسانه مربوط بحجر ، أو كأنه فقد أسنانه جميعا دفعة واحدة • وجـاء دوره فى القـاء مقطوعته التمثيلية ، وكان الأخير بين المتقدمين ، فما كان من العملاق الا أن أعجب به كل الاعجاب ، وسأله فى اهتمام :

ـ هو انت الجدع اللى كان بيكلمنى من شوية وهو بيتهته ؟

ومن يومها وزكى طليمات يحوم حول العملاق الكبير ، كالفراشـة المجنونة بضـوء المصباح • وكلما حضر جلسـات التدريب التى يعقدها لاخراج المسرحيات الجديدة ، كان يشعر بالقداسة ويحس بالخشوع •

وكيف التقى بالفنان قصير القامة ، طويل الأنف ، صاحب الصلعة التى تلمع والوجه الذى لا يلمع ؟

انه بحق المخرج المسرحى الأول ، وهو بحق صانع أكثر نجوم المسرح المصرى ، وهو فوق هذا وذاك رجل المسرح الذى وهبه فنه وحياته جميعا ، ثم هو أخيرا المخرج الغاضب الذى لا يعجبه العجب ، ما لم يكن قريبا من الكمـال •

ومم كان يشكو المخرج الأول ؟

من تحكم مديرى الفرق فى الممثلين والممثلات وفيه هو أيضا ، فهم فى نظره تجار جشعون ، يربحون الكثير ولا يعطونهم الا القليل ، ودارت

عجلة الزمن ، واحترف زكى طليمات فن التمثيل ، ورأى عزيز عيد يوما مديرا لاحدى الفرق التمثيلية ، فاذا به يسمع من أفراد فرقتــه نفس الشكوى ونفس الاتهامات التى كان يكيلها لمديرى الفرق الأخرى ولكن ينقصها شيء واحد ..

فصاحة الأسلوب ، وبلاغة التعبير ، والمقدرة على الاقناع .

ثم كيف التقى بمن يسمونه الشيخ .. أو سلامة حجازى ؟ ذلك الذى قفز من حلقات الذكر وتلاوة القرآن الى الغناء ، ثم قفز بعد ذلك الى المسرح ، وقد خلع العمامة وزى الشيخ ليصبح بلباسه العصرى مرآة الزى الحديث ، ومطرب المسرح المصرى بلا منازع مدى ربع قرن من الزمن .

كان زكى طليمات يلقاه كل يوم ، ولكنه لا يذكر متى حدث أول لقاء . كان يلقاه طيلة سنى مراهقته وفى مدارج الشباب الأولى ، الا انه لم يكن يلقاه وجها لوجه . وانما كان يلقاه صوتا فى ــ الحاكى ــ أو صورة فى نشرات الدعاية التى تصدرها فرقته ، كما كان يلقاه ممثلا فوق منصــة المسرح .

وكم كان شديد التأثر بهذه اللقاءات التى كان يعيشها بكل جوارحه، ولهذا كان أمرا مقضيا أن يلعب سلامة حجازى دورا فى تشكيل ناحية من مزاج زكى طليمات الفنى .

أجل .. لقد كان صوته مرآة عصره ، عصر ثورة عرابى ، وما جاء بعدها من هزات وفورات وطنية ، كان الشعب خلالها فى نضال مستمر لتحطيم قيود التقاليد البالية ، وأغلال الاحتلال البريطانى .

وماذا عن سيد درويش .. الموسيقار الذى أطرب الجمهور بصوت غــيره ؟

يقول زكى طليمات ان سيد درويش من أبناء الحرمان وأشقاء الألم ، الألم العبقرى الذى يبنى ويهدم ، يعطى ويسلب ، فى وقت واحد ، ولكنه فى العطاء أجود ، وفى السلب أرحم ، وهذا هو سر نبوغ هذا الموسيقار !

أما كيف التقى الاثنــان ؟

يقول زكى طليمات انه تعرف اليه فى الأمس القريب ، وسرعان ما انجذب أحدهما للآخر وكأنهما أصدقاء منذ زمن بعيد ، وتفسير ذلك أن كليهما يعشق الجمال ، ويرى الله فى الوجه الصبوح ، وكليهما موعود للعاطفة ولمواقف التحدى ، وللشهرة والحماس الروحى .

وتعلم زكى طليمات منه الكثير والكثير جدا ، تعلم أن القلق الروحى هو سر النجاح وبغيره تتجمد المواهب ، تعلم أن اللحن الجماعى أفعل فى التأثير على الجمهور من اللحن الانفرادى ٠

فبالجماعة ، وليس بالفرد قامت ثورة ١٩١٩ ٠

وماذا عن الممثل الذى كان يضحك الجمهور احيانا من خلال الدموع ؟ ماذا عن نجيب الريحانى ؟

يقول زكى طليمات أنه أحب هذا الفنان بعد كره ، وصافاه بعد عداء وصار يحرص على أن يلقاه ، كما يحرص على مطالعة كتاب شيق بحوادثه ، ساحر بأسلوبه ، واذا كان كل انسان بطبعه وسلوكه يؤلف كتابا ، فما أكثر التافه من هذه الكتب وما أقل الطريف ٠

وما أطرف ذلك الكتاب « نجيب الريحانى » ٠٠ الذى استطاع أن يرسم نهاية مرحلة من المراحل التطورية التى قطعها ٠ « المسرح الهزلى » وذلك من حيث صياغة المسرحية ، ثم من حيث وضوح أهداف هذا المسرح ٠

نعم ٠٠ لقد خلص نجيب الريحانى المسرحية الهزلية من التفكك فى البناء ومن الارتجال فى الحوار ، ثم من كونها مجرد مشاهد تدور على شخصيات ثابتة لا تغير من صفاتها مهما تغيرت الأحداث فى هذه المشاهد ، هذا الى جانب حرص هذه المسرحية على أن تبيع للجمهور أسباب التسلية والضحك ٠

أما الطرف الثانى من ذلك الثنائى العجيب ، الذى امتلك زمام الجمهور وأثر فيه على مدى ربع قرن من الزمان ، وكان لكل منهما فرقته التى تحمل اسمه ، وتعمل على مسرح خاص بها فى شارع عماد الدين ، حى المسارح والملاهى ، الذى لا يعرف النوم ولا الظلام ، فهو على الكسار الممثل الفكاهى العملاق ، الذى لم تقف أمية القراءة والكتابة حاجزا دون نبوغه فى فن التمثيل ، والذى نشأ من طينة الشعب ، وأمضى حياته يمثل للشعب ، وتوفى فى مستشفى للشعب !

وكيف كان يراه زكى طليمات ؟

رآه فى أواخر أيامه ، ممثلا موظفا بفرقة « المسرح الشعبى » يعمل بالمحافظات خارج القاهرة ، بعد أن زال عنه المجد القديم ٠

انه ضحكة ، ضحكة مشرقة ، هذه الضحكة مزيج انسانى عجيب ، تمتلىء بالسخرية والاشفاق والرثاء ، وتتخذ اشكالا وألوانا مختلفة تبعا

لما تتضمنه من المعانى ، وهى تطول وتقصر ويعلو جرسها وينخفض حسبما يقضى عامل التعبير المؤثر ، انها من الضحك الفنى البليغ ، المؤثر والمعبر معا !

وراح زكى طليمات يذكر ويتذكر عصره الذهبى ، حيث « مسرح الماجستيك » الذى يحمل اسم « جوقة أمين صدقى وعلى الكسار » والذى كان الجمهور يملؤه كل مساء بعد أن يشترى تذاكره بأضعاف ثمنها الاصلى من السوق السوداء . ليشاهد ممثلا خرج فجأة الى النور يمثل شخصية بربرى من أهل الجنوب ، أطلق عليه اسم « عثمان عبد الباسط » يضحك من سلوك الناس ، ويسخر من تفاهاتهم ، فيضحك الناس منه ، ثم يضحكون من أنفسهم !

أما أمين صدقى فكان يكتب لهذه الفرقة ، أو بالاصح كان يستورد لها من باريس أحدث المسرحيات الغنائية « الاوبريت » ، بعد أن يحور فى مواقفها ويخلع عليها صبغة محلية ، ويحشوها بالاغانى ويقدمها كما يقدم الحاوى الكتكوت من داخل جيب أحد المتفرجين ، يقدمها مسرحيات مصرية ذات طعم مصرى ومذاق شعبى .

وكان نجيب الريحانى يعمل فى تياترو « الاجبسيانة » الذى لا يبعد عن « الماجستيك » الا بخطوات ، وكان يؤدى شخصيته المعروفة « كشكش بك » وكانت المنافسة بين الفرقتين حامية ، تكاد تصل الى المبارزة ، التى كان سلاحها عناوين المسرحيات التى تقدمها كل فرقة ، الكسار يقدم مسرحية « أحلاهم » فيقدم الريحانى بعد أسبوع مسرحية بعنوان « ولو » ويرد الكسار التحية فيخرج « احنا اللى فيهم » فيرد نجيب الريحانى بمسرحية اسمها « فشر » .

ويرسل الكسار ضحكة ساخرة « راحت عليك » فيرد الريحانى بمثلها « حمار وحلاوة » .

منافسة ليست لها سابقة فى تاريخ المسرح المصرى ، كان يتابعها الجمهور وهو يضحك ، ثم يذهب الى دورها فيزداد ضحكا على ضحك ، أنه كان يقول زكى طليمات العصر الذهبى للمسرح الهزلى ، الذى صلب عوده بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى !

وماذا عن مبعوث العناية الالهية لانقاذ فن التمثيل ؟ .. ماذا عن الممثل البك .. ابن الباشا المهندس ؟ ماذا عن يوسف وهبى ؟

انه فى تقدير زكى طليمات .. العظامى والعصامى ؟

هو العظامى بحسبه اذ هو البك أبن الباشا ، . ثم هو العصامى

بعد ذلك اذ نزل الى كسب عيشه بطريق العمل الشاق ، وأخذ يبنى نفسه بنفسه ؟!

وقد يكون من المعروف لدى الجميع ، لدى الخاص والعام ، انه منشىء فرقة رمسيس ، أكبر فرقة فى الوطن العربى ، وممثلها الأول للادوار الفكاهية ، وغير الفكاهية ، الادوار الأولى وليست الثانية ، وكان فوق ذلك يؤلف للفرقة ويترجم ، ويقتبس ويدير الشئون الادارية ، ويروض الممثلين ، ويؤدب الممثلات ، ثم هو يجد بعد هذا كله الطاقة لكى يعطى الشيطان حقه فى مغامرات وتحديات ، وفى مناجاة أوراق اللعب ٠

انه كما يصفه زكى طليمات ٠٠ طاقة جبارة وأعصاب من حديد !

وهو كذلك « رجل مسرح » لكل العصور ٠٠ ذو قدرات وامكانيات واسعة ٠ ولكن أعظم مواهبه « حسن الحظ » ٠

ولكن فيما كان يختلف الرائدان ٠٠ ولماذا كان كل منهما يلقب صاحبه بالصديق اللدود ؟! ويقف على طرف النقيض من الآخرين ؟!

يقول زكى طليمات معترفا بفضل يوسف وهبى على المسرح العربى، انه لقن الجمهور الدروس الأولى فى اللياقة والسلوك الطيب اثناء حضور حفلات التمثيل ، ثم المحافظة على مواعيدها ، ويقول كذلك انه قدم الى الجمهور ما يحب ، وما يرتاح الى رؤيته ، فاكتسب شعبية واسعة ، هى الأولى بين كبار ممثلى المسرح الجاد ٠

وكان زكى طليمات يختلف معه فى هذه الرؤية ، لانه كان ولا يزال ينادى بأن يقدم الى الجمهور مايجب أن يراه هذا الجمهور ٠ وكانت تقوم بينهما من وقت لاخر حرب صحفية نقدية ، وتحديات حارة حول اختلاف رؤية كل منهما للمسرح ٠

الا انهما بعد أن تقدمت بهما السن ، والتجربة ، وبعد أن صفت الرؤية ، اتضح لهما ان كلا منهما كان على حق ، انه يكمل الاخر فى رسم رسالة المسرح !

ومن بعد كل هؤلاء ؟

كاميليا ٠٠ أو القصة التى لم تتم ، وزكى طليمات يروى قصتها لا على أنها قصة النجمة السينمائية التى احترقت بها الطائرة وحسب ، ولكن على أنها قصة كل فتاة تجتذبها أضواء السينما ثم لا تلبث أن تتعهدها أية آثمة تزين لها أن الفن لهو واستهتار بالقيم ، وخروج على

الاعتدال فى تناول شئون الحياة ، وانه اذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فان عدة الفتاة فى السينما هى ما تكون عليه من أنوثة وفتنة ، وليس بما يجب أن تكون عليه من ثقافة وحضور فنى ٠ قابلها لاول مرة ، وهو يستقل المصعد الى سكنه فى العمارة الكبيرة ، وكانت بصحبة شاطر من شطار السينما ، قدمها له على أنها ليليان ليفى ٠٠ هاوية سينما وبطلة فيلمه الجديد ، وقدمه لها على أنه عميد المعهد العالى للتمثيل ، ومدير الفرقة المصرية ٠

لقد كانت على وسامة ملفتة وجاذبية طاغية ، وان كان ثوبها دون المتواضع ، بل وبه فتق صغير عند الكتف ٠

ولم تمضى سوى أيام ، واذا به يلتقى بها فى ذات المصعد بصحبة نفس الشاطر ، ولكن بعد أن تبدل زيها ، وصارت نموذجا للزى الحديث وآية فى الانوثة والجاذبية والجمال ، وحاول أن يتذكر اسمها ٠٠ ليفى ولكن الشاطر تدخل قائلا : « اسمها الجديد ٠٠ كاميليا ٠٠ وكاميليا حاف» فرد عليه ، ولماذا لا تسميها : « غادة الكاميليا » فصاحت وهى تحتج : « لا ٠٠ أنا قريت حكايتها ٠٠ دى ماتت بالسل ! » ٠

وتعددت لقاءات المصعد ، وفى كل لقاء تزداد كاميليا نجاحا وشهرة ، وسألته ان كانت تستطيع أن تمثل فى المسرح ، فشرح لهـا كيف أن التمثيل لا تغنى فيه الموهبة عن التعليم ، ولا التعليم يغنى عن الموهبة ، ولكنها أصرت تقول : « لا ٠٠ السينما مش عاوزه تعليم ٠٠ قالوا لى كده ، قالوا لى ان الواحدة مادام تبقى حلوة وشيك ولطيفة مع الزملاء يبقى خلاص ! » ٠

وهكذا كما يقول زكى طليمات نضجت مفاتن كاميليا على قاعدة الغرض الضنين ، والطلب الملح ، فأصبحت الفتنة وقد تبوأت عرشا ، والجاذبية وقد لبست تاجا ، ولا عرش ولا تاج الا ويسير وراءهما الجبروت، والجبروت ولو فى أنفه الأشياء يحمل أسباب فنائه ، فما تركت كاميليا شيئا يهدم الصحة ، ويدنى من التلف الا وأخذت به ، بعد أن رفضت فضيلة الاعتدال فى شئون الحياة ٠ كانت تحب الذهب ، ولكنها كانت تحبه بطريقتها الخاصة ، تصلى له وتبتهل بيدها اليمنى ، وتبعزقه بيدها اليسرى ، وكانت تسرف فى صحتها ، حتى أوفت على نهاية كانت أشبه بالنهر اذ يقارب المكان الذى يصب فيه ليتلاشى ، انها مريضة بالسل ، نفس المرض الذى أصاب غادة الكاميليا ٠

ونصحهـا الأطبـاء بالسفر السريع الى مصحات سويسرا للعلاج ، فأجلت العمل فى فيلم جديد كانت قد تعاقدت عليه من أجل السفر ،

ولكنها لم تجد مكانا لها باحدى الطائرات ،وهذا يعنى أن تنتظر أسبوعا آخـــر ٠

ودق جرس التليفون ، وكان مسئول شركة الطيران ، لقد تخلف أحد ركاب هذه الطائرة لعذر طارىء ، وانتقلت تذكرته اليها لتسافر على نفس الطائرة ٠

ومضى يوم ، وفى صباح اليوم الثانى ، طلعت صحف الصباح تحمل نبأ احتراق احدى الطائرات ، ومن بين ركابها ٠٠ كاميليا !

فاتن حمامة ٠٠ فاتن وبس ٠٠ سيدة الشاشة العربية ٠

انه يذكر متى رآها لاول مرة ، كان ذلك عام ١٩٤٤ ، وفى العام الأول من افتتاح الدراسة فى « المعهد العالى لفن التمثيل العربى » الذى يؤلف طبعه ثانية ومنقحــة من « معهد التمثيل الحكــومى » أول معهد انشأته وزارة المعــارف عام ١٩٣٠ ثم أغلقته الوزارة باســـم مخالفته للتقاليد والآداب ، بعد عام واحد فقط ٠

الطلبة الذين سينتظمون فى الدراسة بعد نجاحهم فى امتحـــان القبول ، مجتمعون فى أحد فصول الدراسة وهم يترقبون المجهـــول ، ويحسبون ألف حساب لأول لقاء سيتم بينهم وبين زكى طليمات بعد برهة قصيرة من الزمن ٠

وسألها أن تصعد الى المنصة لتمثل أى دور !!

ولم يكن فيما قدمته شىء من الحذق الفنى ٠٠ ولكن كان هناك اشياء تنبىء عن فطرة سليمة وخصبة ، صوتها ضعيف ولكنه ثاقب وساخن ينفذ الى ما وراء الاذن ، الى القلب ، انها تحس ما تقوله احساسا عميقا يرتسم على كل أعضاء جسمها ، مثل صندوق آلة الكمان أو العود ، الذى يهتز بكل كيانه عندما تلامسه ريشة العازف ٠٠

واليوم تجلس فاتن حمامة بجدارة على عرش السينما العربية ، وقد زالت عنها اللدغة التى تجعل حرف الراء على لسانها يتحول الى حرف غين ، على طريقة أهل باريس فى النطق ، وكان ذلك بفضل تمرينـــات الالقاء التى وضعها لها استاذها الأول زكى طليمات !

ومالى أقول أستاذها هى ولا أقول أستاذ الجيل الفنى الحديث كله ، ان زكى طليمات هو الحاوى الكبير الذى خرج من بين أصابعه أجيـــالا

وأجيال ، ممن يضيئون حياتنا الفنيـة الحاضرة فى المسرح والسـينما والاذاعة والتليفزيون ، وهو ليس الحاوى الذى يعتمد على الشطارة والفهلوة ولكن على العلم والمنهج ، انه المنهج الفنى ، أو علم الفن فى حيـاتنا التمثيلية بوجه عام ٠

أن رسالته فى الفن ، وفى اضاءة حياتنا الفنية ، وفى تصحيح مسارنا الفنى رواية طويلة ، بل مسرحية كاملة الطول ، بل ملحمة ٠٠ ملحمة حب وعشق ، اصرار ونضال ٠٠ كفاح ونجاح ٠

وليست ذكرياته وحدها ، بل حياته كلها ، هى تلك القصـيدة الرائعة من الشعر المشرق الجميل ٠

شاعر يكتبه الشعر

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت   به عادة الانســـان أن يتكلما

فلا يعتمدني بالاســاءة غافــل   فلا بد لابن الأيك أن يترنمــا

هذا البيتان اللذان انشدهما محمود سامي البارودي ، باعث النهضة الشعرية الحديثة بمقدار ماينطبقان على شعره ، ينطبقان على شعر هذا الشاعر الذي يصدر عن طبع لا عن تطبع ، وعن فطرة لا عن فكرة ، وينساب منه الشعر كالماء ينساب من الغدير أو الضوء يعكسه وجه القمر ·

وكما يغرد الطائر في سهولة ويسر ، ويرف بجناحيه في غير تكلف ولا عسر ، يرسل هذا الشاعر كلامه منظوما موزونا ، فنسمع له جرسا موسيقيا جميلا ، ونرى فيه بناء معماريا متكاملا ، واذا بجمال السلاسة يضاف اليه جمال البساطة ، واذا بالشاعر ينسج بطبع موهوب كما لو كان « ابن الأيك » حقا الذي لا يملك الا أن يقول شعرا! ·

وقد نتساءل هل يترنم الشاعر كما كان يترنم الأقدمون ، أم أنه يترنم على غرار المحدثين ؟ بعبارة أخرى : ·· هل هو شاعر تقليدي أم أنه واحد من الشعراء المجددين ؟

الواقع أن شاعرنا ابراهيم صبري من أولئك الشعراء الذين استطاعوا أن يجمعوا بين التقليد والتجديد ، أو بين التراث والمعاصرة ، وأن يزاوجوا بين كلا البعدين في رؤية ابداعية واحدة ، نرى فيها معا وفي وقت واحد طرفي قوس الطيف الشعري ·

فاذا أعطينا شعره آذاننا سمعنا رنين الشعر القديم ، واذا أعطيناه أيضا أبصارنا رأينا الصورة الشعرية الحديثة ، واذا أعطيناه وجداننا ، عشنا تجارب ذاتية صادقة ، واذا أعطيناه عقولنا التحمنا بقضايا المجتمع والعصر ·

يقول الشاعر في قصيدته « لامية العرب الجديدة » :

دعي الأسى ، وتعالي نحي بالأمــل   لا وقت لليأس : والخفاق في عمل

وكيف تمضي بلا بشر دقائقنـــا   مادام في العمر ساعات من الأجل

وهل نبيع لماضينا مصــائرنا وأتعس الناس من يبكى على طلــل
ولو تهيب كل من غد لـــبدا عصر الصواريخ مشدودا الى الابل

وتفسير ذلك نفسيا أن العملية الابداعية عند ابراهيم صبرى تمر بعدة مراحل مرورا تلقائيا ، فهو يتلقى معطيات الحياة من حوله باذنه ، ثم يتمثلها بوجدانه ، ثم يعيها بعقله ، ثم يفصلها عن ذاته ، فاذا هى قصيدة من الشاعر تخلقت كما يتخلق الكائن العضوى ، وانفصلت عن ذات صاحبها ليصبح لها كيانها الوجودى الموضوعى ٠

أما رهافة حاسته السمعية لرنين الشعر القديم ، فمرجعها قراءته دواوين الشعر ومشاهير الشعراء ، ووفرة محفوظه الشعرى لتراث الشعر العربى التليد ، حتى حفظ قواعد النحو والعروض والبديع وتصور هيئات التراكيب العربية وجرت على لسانه الألفاظ حسبما تقتضيه المعانى ، أسمعه يقول فى معارضته لدالية المعرى المشهورة :

تعب كلهــا الحيـــاة ولكن كل جهـــد يهــون عند الحصاد
تعب يثمر الحيــاة فما أعـ جب الا من راغب فى الرقاد
يحسب الموت راحة وهو راح أيقظت غافل الكرى والســهاد
وأزاحت عن العيـــون غطــاء فانجلى الحق واليقـــين ينادى
ما خلقنــا لكى نموت فنفنى انمــا الموت رحــلة للمعـــاد

وأما تمثله الوجدانى لمعطيات الحياة ، فيتبدى فى قدرة الشاعر على احالة التفكير الفلسفى الى تأمل وجدانى واستبطان ذاتى ، وتعبير عن موقف النفس البشرية من حقائق المعلوم وخبايا المجهول ٠ فهو لايحفل بالفكرة ذاتها ولا بالحكمة من حيث هى كذلك ، ولكنه يتمثل الأفكار والحقائق تمثلا وجدانيا ، حتى ينفعل بها ويتفاعل معها ، وتصبح بعضا من كله ، وبذلك تتكون المرآة التى يرى الشاعر فيها ذاته وترى انطبيعة فيه نفسها ، حتى يتم التقابل بين الطبيعة والوجدان ٠٠ أسمعه يقول

فى قصيدة « الغصن الثائر » :

يا غصنا أحيا الشجرة ٠٠
أحيا البذرة والثمرة ٠٠

ونضا عن جذع الطهر لفائف شيطانية ..
كادت تطمسه .. تحجب عنه ضياء الحرية ..
حتى ليخال الناظر أن الشك هو الايمان ..
أو أن سياج الحق هو القضبان ..

*

قضبان ملتفات حول الجذع الأخضر
كادت تعتصر لحاه الأزهر ..
كادت تكتم أنفاس براعمه الشماء ..
بيد الظلماء ..

وسواء استمد الشاعر مضمون شعره من الطبيعة الخارجية ، أو من ذات نفسه العاطفية ، فاننا نراه يحرص على الطابع الوجداني الذى اذا فقده الشعر ، فقد جوهره ولم يستطع أن يعوض هذا الفقدان بأية واقعية أو طبيعية أو محاكاة تقليدية ، فالشعر فى مضمونه تعبير عن وجدان الشاعر ، أيا كان مصدر هذا الوجدان الذى تختلط فيه الطبيعة بذات الشاعر وحياة مجتمعه وواقع عصره ..

لكن الغصن الثائر شق طريقه ..
وأزاح يد الجبروت ..
يد الاظلام وشد عروقه ..
وأعاد لقلب الجذع .. لقلب الدوح رحيقه ..
فأقام وأصلح عوده ..
وأمد بنيل الحب وروده ..
فأضاء الأمل وصار الغصن حديقة ..
وتنفس صوت الحق وصار حقيقة ..
وأحال الآهة زغرودة ..
وأحال الأنة أنشودة ..

ومن هنا يأتى الوعى العقلى للعملية الابداعية لدى الشاعر ، الذى يتمثل فى الصورة الشعرية والتركيب اللغوى والجرس الموسيقى ، بحيث يأتى كلامه المنظوم بترتيبه الطبيعي الذى يتسق مع التركيب النحوى ، بغير حاجة الى تقــديم أو تأخــير ، ودونما خضوع لما يعرف بالضرورة الشعرية · وهذا سر من « أسرار البــلاغة » ، كمــا يقول عنوان كتاب عبد القادر الجرجانى الذى ذهب فيه الى أن موضع الجمال الأدبى كثيرا ما يكون فى أن تتبع الألفاظ ترتيب المعانى فى العقل ، وهذه المعــانى انما تلتزم فى ترتيبها منطق العقل فهو الذى يوجب للسابق أن يسبق وللاحق أن يلحق ، فاذا وجب لمعنى أن يكون أولا فى النفس ، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا فى النطق · خذ مثلا هذه الأبيات من قصيدة « جنة الحرمان » :

مالى أرى عينيك فى بســتانى تغتال فاكهتى على الأغصان
عجبا ·· أتشهدها لأول مــرة أم أســكرتك نسائم البســتان
أم نفسك الحيرى ·· بكل غرامها قد سولت ما ليس فى حسبانى

ومن الواضح أن شعر هذا الشاعر ، يعبر عن شاعر مطبوع غير مصنوع ، يحمل موهبته الشعرية فى احدى يديه وتجربته الحياتية فى يده الأخرى ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير مقصده ، ولكنه يقول فى شعره المعنى الصحيح فى اللفظ الفصيح ، ولا ينظر الى جمال البيت مكتملا ، بل ينظر الى جمال البيت فى ذاته وموضعه ، والى جملة القصيدة فى تركيبها وترتيبها ، ثم فى تناسق المعانى مع الألفاظ ·

وهنا نصــل الى تخلق القصيدة فى ذاتهــا ، وانفصالها عن ذات الشاعر ، بحيث تصبح كائنا عضويا له منطقه الذاتى ، فيما يسميه الشاعر الكبير ت · س · اليوت ، بالمعادل الموضوعى ، فعند اليوت أن العمل الأدبى خلق لا تعبير ، وهو كائن مستقل له حياته الخاصة ، التى يجسم فيها احساس الشــاعر ، ويعادله معادلة كاملة ، وكلما ازداد انفصال شخصية الشاعر عن عقله الخالق زاد اكتمال الفنان ، وزادت قدرته على تفهم المشاعر المختلفة التى هى مادة الفن ، وعلى احالتها الى شىء جديد هو العمل الفنى !

وهذا ما عبر عنه اليوت فى مقاله الشهير «التقاليد والنبوغ الفردى» بقوله : « ان الاختلاف بين عقل الشاعر الناضج وعقل الشاعر غير الناضج لا يعزى بالضرورة الى أن شخصية الأول أقيم من شخصية الثانى ، ولا الى

أن الأول لديه ما يقوله أكثر من الثاني ، بل يرجع الاختلاف الى أن عقل الشاعر الناضج أداة أصلح لاستقبال مشاعر وجدانية معينة ومتعددة للغاية ، تتفاعل فيه في حرية ، وتتحول الى مركبات جديدة » ٠

وفي تقديري أن ما يقوله اليوت نجد له صدى في قصيدة « الثلج والبركان » ٠٠ التي يقول مطلعها :

حير الود في عيون الحسان   بازغ شب سابقا للأوان
غشي الهام ٠٠ واستباح المحيا   وتحدى صبابة العنفوان
ينبيء الناظرين ـ ظلما ـ بصب   رحلت عنه أمسيات الأماني
والذي تعلم الأماسي عنه   لا يدانيه في الرجاء مداني
ولياليه ٠٠ ما برحن شهودا   أنه قطب نجمها دون ثان

وتجيء الصورة الشعرية بعد النغمة الموسيقية لتشكل ملمحا من أهم ملامح شعر هذا الشاعر ، فكما أن شعره نسمعه بالآذان فهو شعر نراه بالعيون ، ولأنه شعر صور ، وصاحبه كالفنان البارع لا يلقي بالألوان على لوحته جزافا ، ولا يرسل الخطوط حولها كيفما أتفق ، ولكنه يورد تفاصيله مترابطة متماسكة فتنمو القصيدة بين يديه نموا من الداخل ككل الأعضاء الحية ، واذا بها في النهاية وحدة كاملة ، لا سلسلة من الأبيات يتلو الواحد منها الآخر ٠

ان الصورة في شعره ليست من قبيل الزخارف السطحية التي يمكن امتدادها الى ما لا نهاية بالتكرار المستمر ، ولكنها الصورة ذات الأبعاد التي تتوزع فيها الظلال والأضواء ، ويتناسق فيها القريب والبعيد ، وتتمدد على أزمان مختلفة لكي تكتسب صفة العمق ، وهذا كله من أجل استهداف وحدة الموضوع وقوته وجماله ، ولذلك يصعب علينا في قصائده أن نرفع بيتا واحدا من مكانه ، دون أن نترك فجوة ظاهرة في الصياغة والمعنى ٠ انظر اليه كيف يقول في قصيدته : « من يكون ؟ » :

أهداب عينيك تعترف ٠٠
اني أراها ترتجف ٠٠
وتكاد تنطق بالذي يأبى لسانك أن يصف ٠٠
لكن كل حقيقة لابد يوما تنكشف ٠٠

ولقد وشى بحقيقتك ..
قلق بدا فى نظرتك ..
فى لفتتك فى بسمتك وفى احمرار وجنتك ..
لما هربت من الاجابة عن سؤالى ..
وأخذت تصطنعين أنك لم تبالى ..
لكننى قد جئت أسأل : من يكون ..
ذاك الذى بالأمس كنت تحدثين ..
همسا بصوت عاطف ..
ينساب عبر الهاتف ..

واللغة التى يستخدمها الشاعر ليست لغة الحس ، ولكنها ان صح التعبير لغة الحدس ، فهو يحاول أن يمسك بالكلمات النقية أو المنتقاة ، أو بالألفاظ الندية الطازجة فاذا كان لزاما عليه أن يتعامل مع اللفظ العادى أو المألوف ، اجتهد أن يكسبه ظلالا خاصة ، وأن يخلع عليه شفافية جديدة .

وهكذا تصبح قضية اللغة هى قضية الوصول الى الحدس اللغوى الأول فى التجربة الشعرية ، هى قضية الافلات من اللغة الواحدة التى تفرض سلفا على كل قصيدة ، الى اللغة المتعددة التى تجعل لكل قصيدة لغتها الخاصة ، انه يقول فى قصيدته « جنة الحرمان » :

لا يا حبيبى .. عـد لناصح حبنا   واهدأ .. لعلك ترتجى غفـرانى
ان كنت يوسف بالجمال فما أنـا   امرأة العزيز ولا الهـوى بهـوانى
لا تشتك الحرمان..بل عشه معى   ما أجمل اللقيـا على الحرمان

ولكن .. هل ثمـة ثنائية بين الشـاعر والعالم ؟ أو بين الرؤيا والشعر ؟ .. صحيح أن الشعر لم يعد تعبيرا عن العالم ، ولكنه أصبح نسيج هذا العالم ونبضه ، أصبح لغته وطبيعته وصوته ، فهل يعنى هذا هجرة الشاعر الى عالم جوانى أكثر صدقا ، وأبعد مدى ؟

ان الشاعر ابراهيم صبرى فى محاولته لتخطى هذا التناقض عبر جسور الحب ، يقيم من جديد علاقة بين العالم والانسان ، فهو مسافر

أبدا فى قارات الداخل والخارج ، حيث الذات فيما يشبه الاسراء والمعراج الدائمين بين أقاليم الجسد وأقانيم الروح ·

انه بالحب تسقط الثنائية القائمة بين الأطراف ، وينحل التناقض الماثل فى الأشياء ، وتبزغ من رقدة الموت صحوة الميلاد الجديد · فالحب هو الألف والياء فى دراما الحياة ، هو الفردوس المفقود فى ساعة الموت ، وهو الفردوس المستعاد فى لحظة الميلاد ·

والشاعر يعرف أن دراما الحياة ليست كوميديا الضحك والسرور ، ولكنها تراجيديا الدم والدموع ، وأننا بالبكاء نأتى الى الدنيا وبالبكاء أيضا نلقى السلام · ولكنه يدرك تماما أن الرحلة من الشاطىء المأمول الى الشاطىء المجهول ، لا تكون الا فى زورق الحب ، لأنه مهما يكن من شىء ·· فلا خلاص الا بالحب ، فهو يقول فى قصيدة « نداء الخلود » :

ولو فطنوا لمـــا ظلموا فؤادا بهجر الحب يهجره الوجـــود
وكيف تكون دون هوى حياة هــو الشريان فيهـــا والوريد
وكل الناس موجود ·· ولـــكن بقـدر الحب يحيا أو يبيـد

وهكذا يرتبط بالحب الوجود ، ويفتح الخب سبيل الخلاص أو طريق الخلود ،ويصبح الخلاص بالحب هو المحور الرئيسى الذى تدور حوله قصائد هذا الشاعر ، من الحب العاطفى الى العشق الالهى ، مرورا بظاهريات الحب ·· حب الوطن وحب الطبيعة وحب الجمال !

وكأنى بشـاعرنا المعـاصر يتمثل قول الشـاعر الصوفى العظيم محيى الدين بن عربى :

أدين بدين الحب انى توجهت ركائبه فالحب دينى وايمـــانى

ولكن ديانة شاعرنا للحب ، ليست هى ديانة العاشق الأفلاطونى الذى يمارسها بالعقل ، ولا هى ديانة العابد الصوفى الذى يتمرس بها عن طـريق القلب ، وانما هى ديانة شاعر معاصر جاءته من خـلال تجاربه الوجـودية وممارساته الحيـة ، غير منعزل عن الأشواك ، وغير كافر بالأشواق ، بل هو يضع احدى يديه فى زمهرير الثلج واليد الأخرى فى حمم البركان ، ولكن وجدانه كله يتأجج بالايمان ·

الايمان بالكائنات البشرية المتناهية ، التى تستطيع عبر طريق الحب أن تقترب من الموجود اللامتناهى ، أو من الحقيقة الكونية الكبرى · فحب

الانسان للكون هو وسيلته الى معرفة الحق ، وحب الانسان للانسان هو وسيلته الى معرفة الخـير ، وحب الانســان لذاته هو وسيلة الى معرفة الجمــال ٠

وتفسير ذلك أن الانسان منذ اللحظة التى شعر فيها بوجود نفسه ، شعر كذلك بوجود الكون ، وتجلى له المطلق فى كل شىء ٠٠ وما كان له أن يشعر بهذا كله ، الا عن طريق الحب ٠ فلو لم يحب نفسه لما شعر بها ، ولو لم يحب الكون لما أحس به ، ولو لم يحب الله لما عرفه ، وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله :

وغاية نفسى أن ترى الشعر ملهما   وغاية قلبى أن يـرى الحب حاديا

وقد تغرينا هذه الرقة العاطفية بالنظر الى الشاعر نظرة وردية ، لا أشواك فيها ، ولا أعشاب ، على اعتبار أن الحياة عنده سهلة التعاطى وفيرة العطاء ، لا عناء فيها ولا معاناة ، ولكن الشاعر الذى تمددت حياته بين طرفى النقيض ٠٠ بين الشوك والشوق ، بين الثلج والبركان ، عرف كيف يتجاوز أســطح الأشياء بالغوص فى أعماقها ، واستيعاب طرفى النقيض فى مركب جديد ، الحب قلبه أما قالبه فهو الشعر ، أسمعه ينادى المتنبى الشاعر العربى القديم :

أباالطيب اسمعلى٠٠وكن لى مجاوبا   ففى اثر ما أبدعت صغت القوافيا
وما كنت يوما ناظما ما نظمتـه   اذا كنت قـد عمرت حتى أوانيا
كلانا به مس من الدهــر ســاءه   وضلل عن درب الوصول المساعيا
ولكننى لم أشك دهرا معاندا   لأنى بهذا أشتكى الله عاصيا

الا أنه كما قال الامام النفرى صاحب كتاب « المواقف والمخاطبات » فى « موقف التيه » : « وأفرح فانى لا أحب الا الفرحان » ٠٠ والفرح توأم الحب وشقيقه الحبيب !

غير أن هذه الرقة العاطفية ، التى عمادها التعبير الصادق عن الشعور الصادق على نحو ما قال العقاد فى شعر ابراهيم ناجى ، لا تخلع صفة الرومانسية على شعر شاعرنا المعاصر ، ولا تغرينا بوصف شعره « بموسيقى الغرفة » على غرار ما وصف طـه حسين شعر ناجى ، وانما الموسيقية والرومانسية فى شعر ابراهيم صبرى لهما طابعهما الخاص ، ومذاقهما المتميز ٠

وصحيح أن موسيقى الغرفة أو سوناتا الغرفة ، كما تسمى فى الموسيقى الغربية ، تختلف عن السوناتا التقليدية بحركاتها الأربع المأثورة ، فهى نغم ميلودى قريب من الرقص وافر الايقاع فيه من الحركات الموسيقية ما يدور حول بعضه بحيث تثير فى النفس الشعور بالخفة والمرح ، فهى أقرب الى شعر الاعتراف منها الى شعر الحكاية ، أو ما يعرف بأدب البوح العاطفى ، وصحيح أيضا أن موسيقى ابراهيم صبرى لا تطمح الى البناء السيمفونى أو الى « هذه الموسيقى الكبرى التى تذهب بك كل مذهب ، وتهيم بك فيما تعرف وما لا تعرف من الأجواء » ·

صحيح كل ذلك ولكن الصحيح بعد ذلك كله ، هو أنه اذا كان كل شاعر مهيئا لما هيأته له طبيعته ، فان موسيقى الشعر عند ابراهيم صبرى لها جرسها الخاص وايقاعها المتميز الذى يقترب من البشرف فى الموسيقى الشرقية ، يشيع منه رائحة العطر والبخور ويثير فينا قدرا من الاحساس بالطرب ، دون أن يكون واحدا من شعراء الغزل فى العصر الأموى أو شعراء الغناء فى العصر العباسى ·

وعلى الرغم من العاطفة الرومانسية التى نجدها فى شعره ، الا أنه ليس مجرد صدى لشعراء المهجر أو شعراء أبوللو ، فهو ليس صاحب خيال فلسفى مثل جبران خليل جبران أو ايليا أبو ماضى ، ولا صاحب خيال حسى مثل أبو شادى أو على محمود طه ، ولكنه صاحب وجدان من نوع آخر ·· وجدان فيه الأحلام الوردية الجميلة ، وفيه الأوهام الحزينة الشجية ، وفيه الايمان بالحب كحل لجميع تناقضات الواقع وصراعات الحيـاة ·

ومن هنا كان رفضه للرومانسية الأوربية عامة ، كما هى ممثلة فى كيتس وشيللى ووردزورث من أصحاب الخيال الحسى والفلسفى الميتافيزيقى، وعدم سيره فى طريق الرومانسية العربية التى كان طريقها ممهدا أمامه بفضل جبران خليل جبران وايليا أبو ماضى وأبو القاسم الشابى والشاعر القروى ، وعامة شعراء المهجر من جهة ، وبفضل أحمد زكى أبو شادى وابراهيم ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وعامة شعراء مدرسة أبوللو من جهة أخرى ·

ولكنه آثر أن يختط لنفسه طريقا جديدا خاصا به ، بالعودة رأسا الى تراث الشعر العربى القديم ، ولو أنه استعان بمدرسة أبوللو أو بمدرسة المهجر ، بتقاليدهما المستقرة فى العروض وفى العاطفة وفى الخيال لكان صورة باهتة أو صدى خافتا لكل هؤلاء ·· ولكنه أراد أن يكون « هو » فيقول كلمته الخاصة ، ويغنى غناءه الخاص ، ويكتشف نفسه شـاعرا !

وما أنا الا شـــاعر عـز شـعره فلم يبك حتى لو رأى الكون باكيا
ولم ييأس ممن أنكروا أو تنكروا ومروا به صما وبكما تعاميا
فحسبى فخرا أن ترى الشعر شامخا يخر له ما قيل من قبـل جائيـا

الا ان أصوات الشعر ثلاثة كما يقول ت · س · اليوت ، الصوت الأول صوت الشاعر وهو يتحدث الى نفسه ، أو لا يتحدث الى أحد ، والثانى صوت الشاعر يتحدث الى جمهور صغيرا كان أو كبيرا ، أما الثالث فهو صوت الشاعر وهو يحاول أن يخلق شخصية درامية تتحدث بالنظم ، صوته لا عندما يقول ما يستطيع هو شخصيا أن يقول ، بل ما يستطيع فحسب أن يقول فى حدود شخصية وهميـة تخاطب شخصية أخرى وهميـة ·

واذا كان التمييز بين الصوت الأول والثانى ·· بين الشاعر وهو يتحدث مع نفسه وبين الشاعر وهو يتحدث الى غيره ، يثير كما يقول اليوت قضية التعبير الشعرى ، وكان التمييز بين الشاعر الذى يخاطب آخرين بصوته هو شخصيا ، أو بصوت يتمثله ، وبين ذلك الذى يبتكر حديثا تتبادله شخصيات وهمية ، يثير على حد تعبير اليوت قضية الفرق بين النظم الدرامى وبين النظم غير الدرامى ·

ففى تقديرى أن الشاعر ابراهيم صبرى اذا لم يكن قد أسمعنا بعد صوته الشعرى الثالث ، واتجه بشعره الى الدراما ، فقد أطربنا بصوته الأول وهزنا بصوته الثانى لانه استطاع بحق أن يملك ناصية التعبير الشعرى ·

أجل ان الانسان يظل يرتعد بين أمل الحياة ويقين الموت ، ويظل مشدودا بين طرف الثلج وطرف البركان ، ولكن الحكمة علمتنا أن نحيا للموت ، بأن نترك على وجه الحياة أثرا وذكرى ، لأنه لا خير فيمن يأتى الى الدنيا ويغادرها دون أن يترك فيها تذكارا وذكرى ، واذا صدق قول العقـــاد :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ بين الناس رحمن

فليس أروع من الشعر أثرا فى الحياة :

ولعل هذا هو ما أدركه الشاعر ابراهيم صبرى ، وما عناه بقوله :

ويبرز فى التاريخ من بعد منصف يقول الذى ألقاه فى الخلد راضيا
لقد كان ـ بل مازال ـ بالحب شاعرا يعيش شباب الدهر ·· حيا وباقيا

***

العزاء للرواية فقط

فى عالم أدبنا النسوى أو الأنثوى ، أو ما اتفقنا على تسميته بأدب الجنس الآخر · يبزغ اسم جديد يدق دقات عنيفة على باب الرواية ، عسى أن ينفتح له هذا الباب ، فتصبح صاحبة هذا الاسم من الأديبات المصريات ، وأديبات الرواية المصرية بالذات ·

وليس غريبا أن يجتذب فن الرواية الى جانب القارئات عددا من الكاتبات أكثر من غيره من فنون الأدب ، ذلك لأن فن الرواية كان ولا يزال من أكثر فنون الأدب التصاقا بالمرأة وتعبيرا عن عالمها الداخلى ، بكل ما يمور فيه من عواطف ، وتختلج فيه من أحاسيس ·

واذا كان فن الرواية بمعناه الاصطلاحى الحديث ،قد نشأ أول ما نشأ فى انجلترا فى القرن الثامن عشر ، وكان ذلك بفضل انتشار الصحافة اليومية والأسبوعية وتبلور ظهور الطبقة الوسطى ، وما ترتب على ظهورها من انتشار التعليم بين أبناء هذه الطبقة ، وشيوع الموضوعات الأسرية التى تدور حول المرأة فضلا عن اتساع المساحة بين الكاتبة والقارئة من الجنس الآخر ، فلا يعنى هذا التفرقة بين أدب رجالى وأدب نسائى ، لان معيار الاجادة الفنية لا يختلف من رجل الى امرأة ، ولا يتأثر باختلاف جنس الكاتب ، ذكرا كان أو أنثى !

صحيح أن التعبير الأنثوى عن مكنون قلب المرأة ، وعن أغوار ما فيها من شعور ، غالبا ما يكون أكثر صدقا وأشد حرارة ، وأقدر على مس وجدان الأنثى فضلا عن الذكر ، ولكن هذا لا يعنى أن ثمة موضوعات

تكتب فيها المرأة وأخرى يكتب فيها الرجل ، ولا يعنى أن أنثوية الموضوع ولزوجة التعبير كفيلان وحدهما بخلق الأدب الجيد .

وفى شرقنا العربى وفى مصر بالذات ، ظهرت الرواية مع مطلع القرن العشرين ، وفى ظروف شبيهة بتلك الظروف التى ظهرت فيها الرواية فى انجلترا ، حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو ، هى الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة ، وكانت الأخلاقيات التقليدية من خير وشر وفضيلة ورذيلة وحرام وحلال وغيرها من الخلقيات الاجتماعية تمتحن امتحانا جديدا فى أتون تغيير جذرى شامل ، وكانت المرأة تسعى نهائيا للخروج من بقايا الحريم ، والانفتاح على معانى التحرر ، والمساواة ، والاستقلال ، والدخول فى علاقات جديدة مع مجتمع الرجال ، هذا فضلا عن ظهور الصحافة وانتشار الطباعة انتشارا شاملا ، وذيوع التعليم على كل المستويات ، وارتباط هذا كله بنشأة الرواية والقصة القصيرة ، وربما أكثر من أى فن آخر من فنون التعبير ، لأنه اذا كان للتمثيلية مسرحها ، وللشعر رواته ، فقد كان لابد للرواية والقصة القصيرة من مجال آخر تتمددان فيه ، وكان هذا المجال هو الصحافة .

وهكذا كان ظهور الأدب النسائى فى شرقنا العربى مواكبا لظهور الأدب الرجالى لا يختلف عنه ولا يتخلف دونه ، وبخاصة فى مجال النثر القصصى ، فما كتبته وردة اليازجى أو مريانا ملاش ، أو عائشة التيمورية، لم يختلف من حيث جودة الفن ورفعة المستوى عما كتبه أمين الريحانى ، أو صادق الرافعى ، أو الطفى المنفلوطى . ومثل هذا يقال فى أدب أديبة كبيرة وشهيرة هى مى زيادة ، التى كانت فيما تكتبه ندا لأديب كبير وشهير هو جبران خليل جبران .

فاذا نتقلنا الى عصرنا الحاضر ، طالعتنا على قمة الأدب النسائى العربى ، سهير القلماوى وبنت الشاطىء وعاتكة الخزرجى ، اللاتى قدمن فى مجال الأدب النقدى والابداعى ، عطاء ما بعده عطاء ، وهو العطاء الذى يكاد يحسم القضية .. قضية الأدب النسائى والأدب الرجالى ، فلا تبدو معه القضية الا جودة الأدب وفنية التعبير ..

ولقد جاءت بعدهن موجة أخرى من موجات التعبير النسائى تميزت بالجرأة فى التعبير ، وامتازت بالحرارة فى التصوير ، فضلا عما يمكن تسميته بالصراخ فى التفكير ، وهى الموجة التى ركبتها كل من كوليت سهيل وغادة السمان ولطيفة الزيات ، وكأنما الواحدة منهن تلقى بقفازها

فى وجه الرجل ، لتصرخ بأعلى صوتها ٠٠ أننى أكتب كما يكتب أبرع الرجال ٠٠ اننى أكتب ولا أخشى شيئا ٠٠ اننى أقول أشياء لا تقال ٠٠

وليس من شك فى أن هذه الموجة الأخيرة ، كان لها تأثيرها الحاد والعنيف على الموجة التى جاءت بعدها ، والتى كانت كتاباتها أشبه بحد الموسى أو نصل السكين سواء من حيث وضوح الرأى أو نصوع الرؤية ، وهى الموجة التى تقف على قمتها نوال السعداوى ، ومن بعدها تجىء ديزى الأمير ، وزينب صادق . وسكينة فؤاد ، واقبال بركة ، واحسان كمال ، وهدى جاد ، ورشيدة مهران ، وعائشة أبو النور ٠ من صاحبات الكلمة النسائية المعاصرة ، حيث يقف الوجدان الأنثوى لا فى مواجهة البيئة ولا فى مواجهة المجتمع ولكن فى مواجهة العصر ٠ وهى الوقفة التى لاتشكل تحديا لظروف العصر ، بمقدار ما تشكل استجابة موضوعية وواعية لروح العصر ٠

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن رواية « ولا عزاء للسيدات » ، التى ظهرت فى سلسلة « روايات الهلال » ، للكاتبة المتمصرة « كاتيا ثابت » ، وما كنت لأقول شيئا عنها ، لولا التقريظ الذى جاء على غلاف الرواية . والذى يصف الكاتبة بأنها « قصصية موهوبة ، عرفت كيف تصل الى أعماق النفس المصرية والحياة المصرية ، فى قصصها الكثيرة ، وخاصة تلك الرواية التى تقدمها اليوم ضمن روايات الهلال » ٠ فضلا عن وصفه الرواية ذاتها بأنها : « قصة فريدة فى بابها تتناول مشكلة المرأة فى المجتمع العربى المصرى الجديد ، وحيرتها بين تيارات التجديد وعوامل التقاليد المتوارثة ، وهى من هذه الناحية عمل فنى جدير بكل تقدير ، ولهذا رأينا أن تنشرها ضمن تشر ـ الروايات العالمية » ٠

وما كان هذا التقريظ بدوره يستوقفنا ، لولا صدوره عن شخصية أدبية وثقافية كبيرة لها دورها المؤثر فى حياتنا النقدية ، هو الدكتور حسين مؤنس رئيس تحرير هذه السلسلة ، والمسئول الأول بشكل أو بآخر عن كل ما ينشر فيها ٠ فالى أى مدى أخفق هذا الوصف أو أصاب سواء بالنسبة للرواية أو بالنسبة للكاتبة الروائية ، هذا ما سوف نراه الآن :

أما عن اعجاب سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة بالقصة ، واخراجها فيلما يعرض على الناس ، وبهذا تحولت قصة كاتيا ثابت الى معلم من معالم التطور فى تاريخ الفن السينمائى فى عالم العرب كما جاء فى التقريظ أيضا ، فهذا كلام فضلا عما فيه من غلو ومغالاة ، فانه لا يقيم حكما نقديا على عمل روائى ، فسيدة الشاشة العربية لها أن تختار من

القصص ما تشاء ، بحيث يكون الحكم الفنى لها أو عليها ، متوقفا على مدى قدرتها على أداء دور بعينه داخل قصة بالذات ، أما أن اختيارها هذا يشكل حكما نقديا على عمل روائى ، فهذا ما لا نقبله من سيدة الشاشة العربية ولا نظن أنها تدعيه ، وانما هو نوع من اقحام اسمها الكبير على مجال النقد الأدبى ، الذى لا شأن لها به على الاطلاق ٠

ونعود الى « القصصية الموهبة » كاتيا ثابت التى عرفت كيف تصل الى أعماق النفس المصرية والحياة المصرية ، لنفاجأ بأنها ايطالية الأصل ، أقامت فى مصر وأحبتها وكتبت روايتها هذه بالايطالية وقام الدكتوران محب سعد ابراهيم ، وسعيد سالم الباجورى بترجمتها الى العربية ، فهى اذن متمصرة وليست مصرية ، تطل على حياتنا الاجتماعية من الخارج دون أن تعيشها من الداخل ، بمعنى أنها تعاين هذه الحياة ولا تعانيها ، تعانقها ولا تعتنقها ، تعايشها ولا تعيشها ، تراقبها بالبصر ولا تراها بالبصيرة ، وهذا جميعه يكفى لكى يضعف من صدقها فى التعبير وحرارتها فى التصوير ، فاذا أضفنا الى هذا جانب اللغة العربية وكيف أن هـذه اللغة بما لها من مزايا خاصة فى الفن والتعبير ، والتحام هذه اللغة التحاما عضويا بالحياة الاجتماعية والوجدانية فى مصر ، باعتبارها اللسان الناطق بما يعتمل فى ضمير هذا المجتمع ، أدركنا على الفور مدى الانفصام الكبير بين مضمون التجربة الاجتماعية من ناحية ، وأسلوب التعبير عنها من ناحية أخرى ، وأدات الكاتبة نفسها من ناحية ثالثة وأخيرة ٠٠

وهذا بعينه هو ما لاحظه عميد أدبنا العربى الدكتور طه حسين ، وهو بصدد الحديث عن بعض الأديبات فى الأربعينات ، من المصريات أو المتمصرات اللائى كتبن باللغة الفرنسية عن الحياة المصرية ، داخل الأسرة، وفى كنف البيئة ٠ ومن واقع المجتمع ، فكان نتاجهن الأدبى أقرب الى الأدب الفرنسى منه الى الأدب العربى ، يقرؤه الفرنسيون ويرضون عنه ، وقد يعجبون به ويثنون عليه ، ولكنه لا يبلغ نفوسنا المصرية الا عن طريق الترجمة « لأن من يقرؤنه فى لغته الفرنســية هم القليلون أو الأقلون عـــددا ٠

كذلك الكتاب الذى كتبته السيدة قوت القلوب الدمرداشية «الحريم» باللغة الفرنسية ، ونشرته فى باريس ، ووصل الى مصر من باريس ، ولم يصل الى باريس من مصر ، وأثنى عليه فى باريس غير كاتب من الكتاب المعروفين دون أن يقرأه كثير من المصريين ٠٠ على الرغم من أنه يصــور مسيرة الحياة فى الأسرة المصرية ، ابتداء من الخطوبة الى حفلة الزفاف ، الى ليلة الزواج ، الى مقدم المولود ، الى حفلة السبوع ، فضلا عن الحياة

اليومية فى أيام الأعياد ، وفى أيام الحزن والأسى ، والخلاف الزوجى الذى ينتهى الى الطلاق ، وما يعقب الطلاق من بؤس وحزن وضياع ٠

وكذلك الكتاب الذى كتبته الآنسة جان أرقش بالفرنسية أيضا « مصر فى مرآتى » تصور فيه الحياة فى مدينة الاسكندرية على اختلاف الفصول ، فترسم صورا دقيقة كل الدقة ، صادقة كل الصدق ، سواء للحياة الشعبية أو لحياة الطبقة الراقية ، من ضاربة الودع التى تسعى على الشـاطىء ، الى أبنـاء البك الذين خرجوا مع خادمهم يلعبـون على الشاطىء ، ومن بائع القصب الذى يسعى فى الشارع فوق عربته ، الى أبناء الباشا وقد أقبلن من المدرسة مغرورات فى ثيابهن الجميلة ٠

وكذلك الكتاب الذى كتبته السـيدة امى خير بعنـوان « سلمى وقريتها » باللغة الفرنسية أيضا تروى فيه قصة فتاة لبنانية ، وتصور القرية التى عاشت فيها وماتت ، كل هذا فيما يشبه الصور الفوتوغرافية، ولكنها الصور البالغة الدقة ، البليغة التعبير ٠

والذى لا نملك سواه بازاء هذه الظاهرة ، هو العجب ، الذى سبقنا اليه الدكتور طه حسين ، حتى قال : « فأعجب من كتاب مصرى ، تنشئه كاتبة مصرية وتنشئه فى موضوع مصرى خالص ، يمس حياة المصريين فى أدق جهاتها وأعمقها وأشدها اتصالا بنفوسهم ، ثم لا يعرف المصريون عنـه شيئا الا عن طريق ما يكتبه عنـه الأجانب أو عن طـريق النقل والترجمـة » ٠

وفى الوقت الذى يعبر فيه العميد عن رضاه عن هذه الكتب وأمثالها من الناحيـة الفنية الخالصة ، فانه يتحفظ عليها من الناحيـة المصرية الخالصة ، « وأما من الناحية المصرية الخالصة فقد أتحفظ فى هذا الرضا بعض الشىء ، لأن الأجانب يسجلون علينا ما سجلته ، فلندع لهم ذلك ، وفى حياة المصريين ما نستطيع أن نقدمه للأجانب ، فنسرهم ونرضيهم ولا نضحكهم » ٠

ونعود الى رواية القصصية « كاتيا ثابت » لندرك مدى الانفصام الكبير بين مضمون التجربة الاجتماعية وأسلوب التعبير أو أدوات الكاتبة، لأقول اننا لو تركنا هذه الجوانب الثلاثة ، وانتقلنا الى الرواية ذاتها ، لوجدنا أنفسنا أمام عمل روائى يدير ظهره تماما لكافة مراحل التطور الفنى التى مرت بها الرواية المصرية بعامة والرواية النسائية بوجه خاص، وكأنما الكاتبة بروايتها هذه تقف فى واد ، وكل التطور الذى حـدث للرواية المصرية يقف فى واد آخر ٠٠

فهنا رواية وان كانت عصرية المضمون ، فانها تقليدية الشكل ، فقد شاءت كاتبتها أن تصبها فى اطار الشـكل التقليدى ، أو فى قالب الواقعيـة التقليدية ٠٠ حيث تماسك البنـاء المعمارى ، وتتابع السرد الروائى ، واستدارة رسم الشخصيات ، ونمطية ادارة الحوار فضلا عن النهاية المأساوية المغلقة التى تحل كل المشكلات بالقتل أو بالموت ٠

وقد نعيب حتى على هذه الواقعية التقليدية التى تجاوزها أدبنـا النسائى منذ زمن بعيـد ، طابعها الفوتوغرافى المباشر ، حيث تحرص الكاتبة حرص السائح الأجنبى على الدقة فى رسم الملامح وذكر التفصيلات ٠٠ سواء تلك التى تتعلق بظاهر المكان أو بتاريخ حياة الشخصيات ٠٠ حتى ولو كانت شخصيات ثانوية ٠٠ أسمعها تقول فى وصف المكان : « وكان بائعوا الفواكه فى باب اللوق يرشون بالجرادل أرصفة حوانيتهم ترطيبا للفاكهة المرصوصة على شكل أهرامات على جانبى أبواب دكاكينهم ٠ وشغلت من جديد محلات الزهور الجهاز الخاص بانزال المياه فى صمت على زجاج واجهاتها ، وفى الحدائق المتوقدة قيظا ، كانت آخر زهرة ، ستونيا ، متشبثة بالحياة تبعث فى الهواء رائحة نفاذة ٠٠ ولكن ساعات الصباح كانت بديعة منعشة صافية كنظرة طفل برىء » ٠

هذا مع ملاحظة الركاكة فى استخدام الأسلوب ، ففى فقرة واحدة استخدمت كلمة حوانيت ودكاكين ومحلات ، وكلمة فواكه وفاكهة ، أما كلمة « بائعوا » فقد وردت هكذا وصحتها بدون الألف ، وما أكثر الأخطاء التى من هذا القبيل مثل مهندسوا الديكور ص ٦٣ وصحتها مهندسو بدون الألف ، وعبارة « لقد نفذ صبره » ص ١٢٦ وصحتها « نفد » بالدال وليس بالذال ، وعبارة « وجهها الذى بدى كالحجر ، ص ١٤٧ وصحتها بدا بالألف وليس بالياء ، وعبارة « وانكب على العمل » ص ٩٧ وصحتها واكب على العمل ، وعبارة « كأنه مدفوع بقدر خفى لا يعرف كنيه » ص ٣٤ وصحتها « لا يعرف كنهه » ٠

وهذا أيضا برغم الكثير من التركيبات اللغوية التى ان دلت على شىء فانما تدل على ركاكة الأسلوب ، ومن ذلك مثلا قولها فى ص ١٥١ : « فأى غرض خدمته تلك الجمل التى كان ينشرها ، جمل براقة قاطعة مازحة نافذة لا تعنى شيئا ، لأنه ـ مظهر ـ لم يكن لديه ما يقوله ، وكان مكتئبا ناضب الماعون منتهيا » ٠

ترى ٠٠ هل يقع العبء وحده على عاتق المترجمين ؟ ٠٠ وان صح هذا ، فهل مثل هـذا الأدب هو الذى ينتسب الى العربية ويحسب على الأدب العربى ؟

على أنه مهما يكن من شيء ، فالذى كنت أوده الرواية كهـذه أن تتجانس شكلا ومضمونا ، فتجيء عصرية الشكل بمقدار ما هى عصرية المضمون ، أعنى أن تكون رواية تجريبية جديدة مضمونا وشكلا ، حوارا وسردا ، أسلوبا ولغة ! ٠

ومع هذا كله ، ما مدى العصرية فى مضمون هذه الرواية ؟

ان العصرية فيها تكاد تقتصر على عنوانها : « ولا عزاء للسيدات » الذى يكاد بدوره ألا ينطبق على مضمون الرواية ، فالعصرية هنا من المعاصرة لا من العصر ، أعنى من وقوع أحداثها فى الزمن المعاصر لا من تعبيرها عن روح العصر ٠٠

انها قصة الزوجة المطلقة « سميحة » التى طلقها زوجها « حمدى » بعد أن ضاق بثقافتها المحدودة ووعيها الاجتماعى القاصر ، وراح يحقق طموحاته العاطفية والاجتماعية مع ميرفت الفتاة العصرية المتحررة ، التى تقف على النقيض من سميحة فى منطق التفكير وفى أسلوب الحياة ٠٠

ويموت والدا سميحة فى حادث تصادم ، فلا يبقى لها من الأهل سوى خالتها وزوج خالتها وبنات خالتها ، ولكنها تقرر أن تعيش مع ابنتها فى شقتها بنوع من التفرد والاستقلال ، وتفكر فى العمل تحقيقا لرغبتها فى الحرية والتحرر ، فتعمل فى أرشيف احدى دور الصحف ، وتقع فى علاقة عاطفية مع طارق مظهر رئيس التحرير ، الذى يقف على النقيض تماما من زوجها السابق حمدى سواء فى منطق التفكير ، أو فى أسلوب الحياة ، والذى كان بدوره قد طلق زوجته الأجنبية فيفيان ، لانها لم تكن ترضى غروره الاجتماعى وجوعه العاطفى ٠٠

ويحار طارق مظهر فى أمر سميحة ، هل هى واحدة ككل النساء ، أم هى واحدة غير من عرفهم من النساء ؟ ولكن شيئا غريبا غامضا يجذبه الى هذه المرأة ، فيمضى معها فى هذه العلاقة ٠٠ هى بدورها يجذبها شىء فيه ، فتقرر المضى معه فى هذه العلاقة ٠٠ مهما كانت النتيجة وكائنا ما كانت النهاية !

ويكون حمدى قد ضاق تماما بزواجه من ميرفت ، بعد أن تسببت له بمجونها الاجتمـاعى فى اهمال مشروعه التجـارى الذى أوشك على الافلاس ، فينفصل عنها بالطلاق ويقرر العودة الى زوجته سميحة وابنته دنيا ، واستئناف حياتهم من جديد ٠

ولكن سميحة على الرغم من محاولات حمدى المتكررة ، والحاح خالتها المستمر ، ترفض العودة الى حياتها القديمة ، ردا لاعتبارها من ناحيـة

واستجابة لحياتها الجديدة من ناحية أخرى ، ويظن حمدى بايعاز خاطىء من ادريس البواب ، أن سميحة انما ترفض العودة اليه والى حياته القديمة بعد أن تعرفت فى حياتها الجديدة على الليل وعالم الليل ، بل وبعد أن أصبحت واحدة من نساء الليل !

وفى حالة من الاضطراب العصبى ، والهياج العاطفى ، يقرر حمدى أن يقتل سميحة ، وبالفعل يطلق عليها وهى على باب بيتها كل ما فى مسدسه من رصاصات حتى يرديها قتيلة ، ويسلم نفسه للشرطة والجمهور ، أما طارق مظهر رئيس التحرير ، الذى يعلم من سكرتيره بما حدث ، وبما قاله حمدى فى محضر التحقيق من أنه لم يقتلها الا بعد ما علم بسلوكها الشائن فيأمر بعدم نشر الخبر فى جريدته ، وهو يعبث فى يده بمفتاح الحياة الذهبى الذى كان قد اشتراه لها على سبيل الهدية ٠

وهكذا تبدأ وتنتهى رواية « ولا عزاء للسيدات » على نحو يشعرنا باعتيادية القصة وواقعية أحداثها وامكانية حدوثها يوما بعد يوم ، دون أن نجد تفردا فى بابها لا من حيث تناولها مشكلة المرأة فى المجتمع المصرى الجديد ، ولا من حيث حيرة هذه المرأة بين تيارات التجديد وتوارث التقاليد !

ان الجديد فى هذه الرواية هو كما قلت اسمها فقط ، « ولا عزاء للسيدات » ولكن هل يكفى الاسم وحده عزاء للرواية ، وللرواية النسائية بالذات ٠٠ ؟؟

الشعر يقف فوق المسرح

« من العبث أن يفكر مؤلف جســور فى الخلود ، فى الارتقاء الى مستوى فن الشعر اذا لم يحس بتأثير السماء الخفى ، ولم يكتب فى نجمه ، عند ميلاده انه سيصبح شاعرا » ٠

بوالو ــ فن الشعر :

الجديد حقا على حياتنا الثقافية بوجه عام ، وعلى لغتنا الشعرية بوجه خاص ، وعلى فن أدائنا التمثيلى بوجه أخص ، هو تلك الأمسيات الشعرية التى قدمتها الأجهزة الثقافية من حين لآخر ، ولا تزال تقدم منها المزيد ، بعد أن لاقت كل هذا لنجاح النقدى والرواج الجماهيرى ، وبعد أن استمالت اليها الكثرة المتذوقة لهذا الفن من فنون التعبير ٠

وفن الشعر بالذات دون غيره من الفنون ، هو الفن الأوثق اتصالا بتراثنا العربى ، والأصدق تمثيلا لأصالتنا العربية ، والأوفق تعبيرا عن عبقرية لغتنا العربية ، لغة الشعر ، أو اللغة الشعرية ، أو اللغة الشاعرة ٠

من هذا المنطلق تصبح الأمسيات الشعرية لا مجرد ترفيه فنى أو رفاهية ثقافية ، ولكنها ضرورة قومية لابراز مزايا هذه اللغة العربية ، الشعرية والشاعرية فى آن ، فى زمن تعرضت فيه هذه اللغة وحدها ، من بين سائر لغات العالم ، لكل ما ينصب عليها من معاول النقد والتشكيك والتجريح ، ولكل ما ينصب لها من فخاخ الحاقدين والحاسدين من شرقيين ومستشرقين على السواء ، لأن اللغة العربية هنا وعند هؤلاء ليست مجرد

لغة كلام وكفى ، ولكنها قوام الانسان العربى ، وعمود ثقافته التراثية ، ومحور علاقاته التاريخية وركيزة حواره مع سائر شعوب العالم ٠

وتأسيسا على ذلك ، كان من الطبيعى ، بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء ، أن تقوم أجهزة الدولة الثقافية بتبعاتها ازاء هذه القضــية ، قضية اللغة العربية وحمايتها من أيدى العابثين ، سواء عن سوء فهم أو عن سوء قصد ، أو عن الاثنين معا ، لان من واجب الأجهزة الثقافية ، الى جانب غيرتها على لغتنا العربية ، أن تذكر وتتذكر أنها ليست مطالبة بحماية اللسان العربى وكفى ، ولكنها مطالبة كذلك بحماية الانسان عامة من خسارة فادحة تصــيبه اذا ما أصيبت هــذه اللغة ، باعتبارها أداة انسانية من أرقى أدوات المنطق الانسانى ، ووسيلة عالمية من أرفع وسائل المواصلات بين شعوب العالم ٠٠

ان بيت القصيد هنا كما يقول أستاذنا العقاد ، اعظم من القصيد كله ، لان الســهم فى هذه الرمية يســدد الى القلب ولا يقف عنـد الفم واللسان ٠ وما ينطقان به من كلام منظوم أو منثور ، أضف الى ذلك ان الدعوة لهذه الأمسيات الشعرية دعوة اجتماعية حضارية ، قبل أن تكون دعاية ثقافية اعلامية ، وهى دعوة لا تزال بحاجة الى كسب الجماهير بصورة جماعية مباشرة ، وليس مثل الشعر يستطيع أن يمدنا بفرصة التأثير فى أذواق الجماهير ، لان دخول الشعر الى حياة الجمهور ، ينطوى على دلالة اجتماعية واعية ، فهو انما يكسبهم صفة الوعى بالعالم والحياة وأشواق الانســان ٠

فضلا عن أن الشعر فى أدائه التمثيلى ، فى شكله وايقاعه وقدرته على حمل وعى الشاعر والتعبير عنه ، هو كسب لحركة الشعر ذاتها ، اذ يساعد على خلق ايقاعات شعرية جديدة ، وابتكار دلالات جديدة لمفردات قديمة فى سياق العمل الشعرى ٠ لكن الأمور كما يقول فرانز كافكا الكاتب الروائى الشهير ، لا تسير على هذا النحو الا ظاهريا فقط ، لانه اذا كان الشاعر لا يستطيع أن يرينا الا ما هو أساسى فى القصة ، فان الدراما ترينا كل شىء ، الممثل والديكور والموسيقى والاضاءة ، حتى اننا نرى ما هو ثانوى ، لأننا لا نرى فقط الا ما هو جوهرى ٠

وهذه الأمسيات الشعرية ، انما تضع الشعر مباشرة أمام أذواق الجماهير يختبر نفســه ويؤثر فى الأذواق ، يتعلم منها فيزداد خبرة وصقلا ، ويعلمها فتزداد مرونة وقابلية للتغيير ٠

هذه العلاقة المتبادلة بين الشعر وجمهوره ، هى الركيزة المحورية التى ينبغى أن يعتمد عليها فى اختيار الروائع الشعرية التي يمكن من

ناحية أن تتجاوب مع النفوس ، ويمكن من ناحية أخرى أن تقدم للجمهور ، فالشعر كما يقول ابن عبد ربه فى كتابه الشهير « العقد الفريد » : « فضل فى المنطق ، لم تستطع اللغة استخراجه ، فاستخرجه الشعر بالنغم على الترجيع لا التقطيع ، وما ينبغى أن نمنع النفوس معاشقة بعضها بعضا » ٠

وفضلا عما فى هذا الرأى عن الشعر من تعريف بوظيفته الفنيـة ودلالاته الاجتماعية ، فهو رأى يمكن أن يتخذ مقياسا لاختيار تلك الروائع، لان العبرة فى هذه الأمسيات أو الليالى الشعرية ، ليست فيما تحيى من ذكرى الشعراء ولكن فيما تقدم من عيون الشعر ، فمن فحول الشعر ورواده من لا يصلح شعرهم لمثل هذه الأمسيات ، وهذا معناه ان العبرة ليست بالشاعر ، ولكن بالشعر ذاته ، حتى تتحقق الفائدة المرجوة من هذا التلاقى بين الشعر وجمهوره ٠

فالشعر « فضل فى المنطق » كما يقول ابن عبد ربه ، أى بقية من الأحاسيس والمشاعر ، من الانطباعات والوجدانات ، من خلجات النفس واهتزازات القلب ، من قشعريرة الفكر ومما لم تستطع لغة النثر أن تستخرجه من داخل الذات البشرية ، فاستخرجه الشعر بالأوزان والايقاع، بالقوافى والبحور ، باختصار بما يعرف بموسيقى الشعر آ

ولكن هذا الاستخراج لا يتم الا بالحساسية المرهفة ، ولا يتأتى الا باللماحية البارعة ، وذلك فى « ترجيع » هذا الشعر ، أى فى القائه أو بالأحرى فى فن القائه ، لأن « التقطيع » أى النظم والقراءة حسب تفعيلات الخليل بن أحمد ، لا تكفى كما لاحظ بحق الدكتور محمد مندور ، فى تحقيق هذا الهدف العسير ، وهو على حد تعبيره « الشعر الذى تهفو له النفس ، لانها تلمس فيه أعماقها الخفية ، ولهذا لا ينبغى أن تمنع النفس من معاشقة بعضها بعضا » ٠

وليس من الضرورى أن يكون هذا الشعر كله من النوع الرومانسى الذاتى العاطفة ، بل قد يكون من الشعر الواقعى أو الرمزى ما دام هدفه لا يقف عند تقرير واقع ، أو الرمز لفكرة مجردة ، بل هدفه الكشف عن خلجات النفس ازاء الواقع ، واهتزازات الشـعور أمام حقائق الحيـاة وما وراء الحياة ، وسنحات الفكر أمام مظاهر الطبيعة وما وراء الطبيعة ، فهذه « الحساسية الشعرية » هى ذلك « الفضل من المنطق » الذى يستطيع الشعر وحـده ، دون النثر ، أن يستخرجه من أغوار ذات الانسان ، ودهاليز النفس البشرية ٠

وفى اعتقادى ان تراثنا الشعرى حافل بعدد كبير من روائع الشعر ، التى لا تزال حية ، يمكن أن تقدم فى مثل هذه الأمسيات ، ويمكن أن

يتجاوب معها الجمهور ، من أمثال قصائد البارودى وشوقى وحافظ ابراهيم ومن أمثال قصائد العقاد وشكرى وعزيز أباظة ومن أمثال قصائد ابراهيم ناجى ، وعلى محمود طه ، ومحمود حسن اسماعيل ٠

ولا أدرى لماذا لا نقف وقفة أطول عند هذا الشاعر قبل الأخير ٠٠ على محمود طه ٠٠ وعند قصيدته المطولة « أغنية الرياح الأربع » التى استمدها من أدبنا الفرعونى القديم ، وصاغها صياغة شعرية مجنحة ، صالحة كل الصلاحية للغناء التمثيلى والأداء المسرحى ، فمن شخصياتها أربع حوريات يمثلن الرياح الأربع ٠٠ ريح الشمال ، وريح الجنوب ، وريح الشرق ، وريح الغرب ٠ وشاعر وقرصان ، وكلها شخصيات محلقة، تسبح فى عالم الشعر ، وسط جو خيالى هو جو الالقاء الشعرى المثالى ، الذى ينقلنا بعيدا عن الأرض ، قريبا من السماء !

ومالى أنسى محاولات الشاعر أحمد زكى أبو شادى فى الشعر التمثيلى ، وتمثيلياته الشعرية الأربع ٠٠ « احسان » و « أردشير » و « الزباء » و « الالهة » وهى فى مجموعها محاولات رائدة للانطلاق بشعرنا الغنائى نحو آفاق أوسع ومجالات أرحب ٠ ومن المؤكد انها ستصادف هوى فى نفوس جمهور الشعر ، وستلاقى نجاحا ان هى قدمت فى مثل هذه الليالى أو تلك الأمسيات ٠

والذى قصدت اليه ، من هذا كله ، هو التنبيه الى أن نجاح فكرة الأمسيات الشعرية ، التى كانت ولا شك ناجحة حتى الآن ، سواء فيما يتعلق بأمسية أحمد شوقى أمير الشعراء ، أو أمسية حافظ ابراهيم شاعر النيل ، أو أمسية زكريا الحجاوى ٠٠ عاشق المداحين ، أو أمسية الامام البوصيرى صاحب البوردة الشهيرة ، التى تغنى فيها بالحقيقة المحمدية ، وأزلية النور المحمدى ، وكيف ان نور محمد هو المشاهد فى كل نور ، وان الرسول هو المثل الأعلى للانسان الكامل ، ثم أمسية « نهج البردة » لأمير شعرائنا أحمد شوقى ، وهى القصيدة الهمزية التى استوحى فيها « بردة البوصيرى » دون أن يعارضها والتى حيا بها ذكرى مولد الرسول عليه الصلاة والسلام ، والتى استهلها بقوله :

ولد الهدى فالكائنات ضياء

وفم الزمان تبسم وثناء

وهى غير قصيدته « الميمية » الرائعة ، التى دافع فيها عن الاسلام دفاعا حارا ساخنا ، ناقضا ما يردده أعداء الاسلام من أنه انتشر بحد

السيف ، فقد ذهب شوقى الى أن الاسلام فتح بالسيف بعد الفتح بالقلم ، وبعد أن أعياه انحسار الشر عن طريق السلم ، كان لابد له من القضاء على الشر عن طريق الحرب · وأهم ما فى هذه القصيدة « الميمية » الرائعة التى استهلها شوقى بقوله :

ريم على القــاع بين البان والعلم
أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم

ان شوقى عارض بها بردة البوصيرى الشهيرة ، وأبدع فيها ابداعا جعل الشيخ سليم البشرى ، شيخ الجامع الأزهر فى ذلك الحين ، يكتب لها شرحا بنفسه ، ولو ان شوقى نفسه ، أعلن فى « بردته » هذه انه لا ينبغى لأحد أن يعارض بردة البوصيرى ، لان أحدا لن يستطيع أن يبلغ شأوه ، أسمعه يقول :

المادحــون وأرباب الهــوى تبــع
لصــاحب البردة الفيحــاء ذى العــدم

الله يشهد انى لا أعارضه
من ذا يعارض صوت العارض العــرم

دون أن يلغى هذا بطبيعة الحال ، ما فى بردة شوقى من جمــال الجرس ، وعذوبة اللفظ ، وتمكن القوافى ، حتى انه لا يكاد أحد يتلوها ، حتى تصغى اليه الآذان ، وتهفو له القلوب ·

أقول ان نجاح فكرة الأمسيات الشعرية هذه ، انما يتوقف على الدقة المتناهية فى اختيار عيون الشعر التى يمكن أن تقدم للجمهور ، وبالتالى يمكن أن يتجاوب معها هذا الجمهور ، وهذا معناه أن تكون العبرة بالشعر وليس بالمشاعر ، أى أن الشعر هو الذى ينبغى أن يقع عليه الاختيار ، كائنا من كان الشاعر صاحب هذا الشعر ·

وهذا ما عناه هوراس بقوله فى كتابه « فن الشعر » :

« والمسرحية التى تتضمن لوحات مثيرا وأخلاقا حقة ، حتى لو كانت مكتوبة بلا ملاحة أو قوة أو فن ، تمتع الجمهور أحيانا ، وتجذب أنظاره أكثر مما تفعل أبيات الشعر الجميلة الخالية من المعنى أو التفاهات المكتوبة باتقان » ·

وهذا بدوره ما حدث فى أحدث الأمسيات الشعرية ، أمسية تراث الشعر السكندرى التى أقميت فى « قلعة قايتباى » بمناسبة ذكرى مرور

٥٠٠ عام على اقامة هذه القلعة التاريخية الرائعة ، فى حضن الثغر السكندرى الجميل ، وتحت سماء الاسكندرية عروس البحر المتوسط ، ولا عجب فى ذلك ، فالاسكندرية ذاتها فضلا عن كونها قصيدة حية نابضة ، تجمع الى سحر الجمال دفء الحياة ، والى عبق التاريخ أريج الحاضر ، كانت حلم شاعر ، وكان ميلادها فى غلالة من الشعر الرفيع :

« فى وسط البحار
التى تسبح مصر فيها
قامت جزيرة فاروس
ذات الصيت الذائع » ٠

هكذا أنشد الشاعر اليونانى القديم هوميروس ، عندما جاء الاسكندر الأكبر فى المنام ، على هيئة شيخ أبيض الشعر ، جليل الخلقة ، وكان الاسكندر بعد فتحه لمصر قد وضع مشروعا لبناء مدينة عظيمة ، يعطيها اسمه فتخلد ذكراه ، فلما جاءه فى النوم ذلك الحلم العجيب ، أفاق من نومه وجرى لرؤية تلك الجزيرة ، التى عملت على هيئة لسان أرضى، طولها أكبر من عرضها ، والتى تقوم بين البحر وبين بركة من الماء ، وتنتهى بمرفأ كبير ، فقال الاسكندر بعد أن أعجب بتلك الجزيرة ، وكما يروى بلوتارك فى تاريخه الشهير : « ان هوميروس العجيب فى كل شىء ، كان كذلك مهندسا عجيبا ! » ٠ ثم أمر على الفور بتشييد مدينة الاسكندرية ٠٠ حلم الشعراء !

وكان من الطبيعى بالنسبة لهذه الأمسيات الشعرية ، لكى تحقق المتعة الجمالية والفنية ، الى جوار المتعة النفسية والروحية ، كان من الطبيعى أن يعهد باخراجها الى كوكبة من مخرجينا المثقفين ، ذوى الحساسية المرهفة والذوق الفنى الرفيع ، الذين استطاعوا حقا أن يقدموا هذه الروائع الشعرية فى جو من الاخراج الملائم ، الذى يخلق الجو الشعرى الموحى والمعبر ، والذى يذكرنا بمثل هذه الليالى الشعرية عندما كانت تقدمها فرقة الكوميدى فرانسيز بباريس ، أو فرقة الأولد فيك بلندن ٠

حقا كما يقول الشاعر المسرحى الفرنسى بول كلوديل ، ان موسيقى الأداء الشعرى أهم شىء بعد الانفعال ، فالصوت المستحب الواضح النطق، واتفاقه الذكى مع الأصوات الأخرى فى الحوار ، وليمة تكاد تشبع الذهن، بغض النظر عن المعنى المجرد للكلمات ٠

والشعر بضمه الدقيق للنغم والايقاع ، بصوره وحركاته التى تصل الى أغوار النفس ، هو ما يمكن الصوت البشرى من أن يتألق ويستخدم

كل طاقاته ، فهو الذى يقوم بتقسيم الأبيات بناء على تكرار التنفس ، وهو الذى يقسم الشطرة فى البيت الى وحدات لا منطقية بل حركية ان صح هذا التعبير ٠

ومثل هذا التقسيم هو الذى ينبغى أن يتوخاه الممثل لأدائه للشعر فوق المسرح ، بحيث يميل الصوت عند وسط الجملة تقريبا وينخفض قرب النهاية ، وبحيث يتكون بيت الشعر من هذين الزمنين ومن التغييرات الوسيطة ، لانه وفقا لهذا المبدأ الموسيقى ، ينشأ ذلك النوع من السحر الفنى الذى يربط ما بين الشعر والأداء ٠ ويجد سبيله الى وجدان المتفرج٠

وهذا ما عبر عنه أرسطو فى كتابه « فن الشعر » بقوله : « يجب على الشاعر ، وهو يؤلف الحكاية أو يكتبها ، أن يضع نفسه مكان المتفرج، فيرى عمله بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث ذاتها ، ويحس تمييز ما ينبغى وما لا ينبغى » ٠

ولقد قدر لهذه الأمسيات الشعرية ، أن يتولى اخراجها كوكبة لامعة من مخرجى المسرح ، مثل كرم مطاوع الذى قام باخراج أمسـية بردة البوصيرى ، وحمدى غيث الذى قام باخراج أمسية حافظ ابراهيم شاعر النيل ، ومحمد توفيق الذى عهد اليه باخراج أمسية « نهج البردة » لأحمد شوقى أمير الشعراء ، كما عهد الى المخرج الشاب عبد الرحمن الشافعى باخراج أمسية زكريا الحجاوى ٠٠ عاشق المداحين ، والى المخرج الشاب محمـود الألفى باخراج أمسية أمـير الشـعراء أحمد شوقى فى كرمة ابن هانىء ٠ هذا بالاضافة الى اخراج كرم مطاوع لأمسية تراث الشعر السكندرى فى قلعة قايتباى بالاسكندرية ٠

أما عن القاء الشعر ، فربما كان الأمر كما يقول الشاعر الفرنسى الكبير بول فاليرى : « عندما ندرس أى مقطوعة شعرية ، لا ينبغى أن نعمل على فهمها ، بل نأخذ الكلام العادى والكلمة الدارجة كنقطة بداية لبحثنا ، حتى نرتفع عن مستوى هذا النثر المسطح الى اللهجة الشاعرية المطلوبة » ٠

ويستطرد فاليرى كمن يوجه كلامه الى الممثل الشعرى :

« لا تتعجلوا الوصول الى المعنى ، اقتربوا منه بلا عنف ، بطريقة تكاد تكون لا محسوسة ، لا تصلوا الى الحنان والعنف الا فى الموسيقى ، وبالموسيقى ، وتجنبوا طويلا تأكيد بعض الكلمات : لا وجود للكلمات بعد ، لا وجود الا لمقاطع الكلمات والايقاعات ، وأبقوا فى هذه الحالة الموسيقية الخالصة التى لا يقدر فيها المعنى ، الذى جاء شيئا فشيئا ، على الاضرار

بشكل الموسيقى · وفى النهاية تدخلون هذا الشكل بوصفه اللمسة الأخيرة التى ستغير شكل مقطوعتكم دون أن تفسدها ، لكن ·· عليكم أن تحفظوا المقطوعة أولا وقبل كل شيء » ·

أما الأداء الشعرى فقد توافرت له مجموعة من أبرز فنانى المسرح والسينما ، ممن شهد لهم تاريخهم الفنى الطويل بروعة الأداء تميزا وامتيازا ، نذكر منهم يحيى شاهين وحمدى غيث ، وعبد الرحيم الزرقانى ، ومحمد السبع ، وعبد الله غيث ، ومحمود ياسين فضلا عن فاتن حمامة وسميحة أيوب ، وسناء جميل ، وأمينة رزق ، وفردوس عبد الحميد ، وسميرة عبد العزيز ، وفاتن أنور ·

ان ليالى الشعر هذه ، أو تلك الأمسيات الشعرية ، فيها ثراء واثراء ، ثراء لحياتنا االثقافية العامة ، حيث يلتقى فن الشعر بفن الأداء التمثيلى ، فيما يمكن تسميته بمسرحة الشعر أو الشعر الممسرح ، وهو شيء جديد على حياتنا الفنية أن نرى الشعر الممسرح ، بعد أن استمعنا كثيرا الى الشعر المموسق ، وفيها أيضا اثراء للكثرة المتذوقة من جمهورنا العريض الذى يقدم على هذه الليالى ليضيء بنور شعرها أمسيات وجوده ، ويوقد بزيت فنها مصابيح حياته ، لا بقصد الاستهلاك الحسى الرخيص ، ولكن بهدف الاستمتاع الفنى الرفيع ·

فن التمثيل المسرحى

يقول الفنان الكبير الراحل زكى طليمات :

« حينما قامت المسارح ٠ أخذت كلمة مسرح تدل على المكان أوالدار التى يجرى فيها التمثيل ٠ وأحيانا يصبح اسم المسرح عنوانا للفرقة التمثيلية التى تعمل فيه باستمرار ٠ أن المسرح يعنى حرفة الممثل حين نسمع أن فلانا له مواهب خصبة فى المسرح أو فى التمثيل » ٠

هذه هى القاعدة المنهجية التى انطلق منها الفنان المسرحى أحمد زكى فى كتابه الجديد « فن التمثيل المسرحى » الذى يجىء بعد كتابه السابق « المسرح الشامل » ليؤكد البعد الثقافى لدى هذا الفنان ٠ الذى يصدر فى تمرسه بالفن المسرحى اخراجا وتمثيلا عن دراسة عميقة واعية لأصول هذا لفن واتجاهاته ٠ فضلا عن تطور تاريخه عبر العصور ٠٠ وهى الدراسة التى تسبق ما لديه من دراية ، لتجعل منه بحق ٠٠ رجل مسرح ٠٠ ورجل مسرح بالمعنى التكاملى أو المتكامل لهذه الكلمة ٠ وهذا هو السبب الذى يجعله على قلة انتاجه المسرحى ٠ علامة ممتازة ومتميزة فى حركتنا المسرحية المعاصرة ٠ فما أن يصدر له عمل على خشبة المسرح ، حتى يكون بمثابة انطلاقة فى مسيرة هذا المسرح ، أن لم أقل علامة فارقة فى تاريخه الحديث ٠

هكذا كان فى العرض المسرحى الباهر « الغول » الذى أضاء لياليناالمسرحية باشعاع مسرحى جديد ، وكـان كذلك فى العرض المسرحى المبهر « المجانين » الذى قلب موازين الاخراج المسرحى فى مصر رأسا على

عقب . وكذلك كان فى العرض الشمولى « العم النبيل » الذى قدم من خلاله مسرحية موليير الشهيرة ، برؤى جديدة فى التناول المسرحى لواحدة من مسرحيات التراث العالمى .

وقل مثل هذا كله فى أحدث انتاجه على المستوى المحلى ، وأقصد به مسرحية « المخططين » للدكتور يوسف ادريس .

فاذا تركنا جانبا انتاجه فى ميدان الفرجة ، الى انتاجه فى ميدان الفكر ، لطالعنا هذا الكتاب « فن التمثيل المسرحى » الذى يشكل رؤية جديدة للتعريف بفن التمثيل المسرحى . وهى الرؤية التى تستحق التأمل لاشتمالها على معايير ومقاييس على جانب كبير من الأهمية فى تزويدنا بخلفية عامة لمراحل فن التمثيل عبر التاريخ ، وجذور هذا الفن منذ نشأته فى القديم ، وحتى تطوره فى العصر الحاضر .

ولا شك أن هذه الأهمية تبرز من خلال السؤال الذى يلقى به المؤلف الفنان فى تصديره لهذا الكتاب اذ يقول :

« ورب سائل يسأل : الا يكفى أن يكون الممثل على مستوى من الكفاءة والثقافة حتى نستطيع بمجرد أن يعطينا قراءة ممتازة فى البداية ، أن ندرك ما يكون عليه أداؤه فى العرض المسرحى ؟ .

ويجيب المؤلف نفسه على هذا التساؤل بقوله :

« والحقيقة أن الأمر لا يتوقف فى واقعه على مجرد تلك القراءة الممتازة بأى حال ، فهذه القراءة تكون بمثابة لمعان خارجى لا يتعادل ولا يرتفع الى قيمة الوقت الثمين الذى يحتاج اليه الممثل . كى يهضم احساسه الداخلى . هذا الاحساس الذى يقوده دائما الى ادائه الصحيح الذى ظهرت لمحاته فى بداية البروفات » .

وهنا ينتقل الحديث الى نوعية العلاقة بين المخرج وبين الممثل . هل يصنع المخرج الممثل بحيث يكون صورة منه ، أم يتركه لسجيته ويقذف به فوق المسرح ؟

الواقع أن الممثل عليه أن يقوم بنفسه باكتشاف مكونات دوره ، سواء كان ذلك على جانب الحس أو على جانب الوجدان ، فضلا عن جانب العقل أو الادراك ، وذلك بطبيعة الحال . بمساعدة ما يقدمه المخرج لجميع الجوانب النفسية والاجتماعية والاقتصادية التى تشكل خلفية العمل المسرحى الذى بين يديه ، أما بالنسبة لتفسير الشخصيات ، فان مؤثرات المخرج للممثل تكون فى شكل خطوط عريضة لا شىء فيها من الالزام .

ولكن ٠٠ ماذا لو احتملت بعض الشخصيات أكثر من تفسير واحد ٠ ماذا لو قام الممثل باداء دور هاملت لشكسبير على ما يحتمله مثل هذا الدور من تفسير سيكولوجى ٠ وتفسير ايديولوجى ٠ وتفسير سوسيولوجى ، أعنى التفسيرات النفسية والفكرية والاجتماعية ؟ كيف تستقيم العلاقة هنا بين الممثل وبين المخرج ؟

ألواقع أن المخرج فى مثل هذه الادوار ، عليه أن يضع للممثل التفسير المطلوب دونما تفسير غيره ٠ عليه أن يشرح له شكل الدور ومحتواه ، فى اطار العمل ككل ، حتى يتجانس الدور مع باقى الادوار ، فيتحقق فى العرض المسرحى التكامل الفنى المطلوب :

وبهذه المنهجية المتحررة فى اطار العمل الاخراجى ٠ وخاصة فى العلاقة المرنة بين الممثل والمخرج ، يتطور فن التمثيل المسرحى تطورا يرقى به الى مستوى الفنون الرفيعة ٠

يقول الفنان الكبير كونستان كوكلان فى كتابه « فن التمثيل » :

« سرعان ما يخلق القارىء والكتاب فى يده ، رؤية معينة للشخصية، كثيرا ما تكون مشوهة ، وقد يعجز فى أغلب الاحيان عن أن يرسم حدودها ، وعلى أية حال ، فان الشبح الذى يراه يختلف عن ذلك الذى يراه غيره ، وعن الشبح الثالث الذى يراه القارىء الثالث ، كل ذلك متغير متباين ، ولكن ليذهب قراؤنا الثلاثة الى المسرح ، وليروا الشخصية فى ملامح ممثل عبقرى ، لن تختلف رؤيتهم من الأن فصاعدا ، ولسوف تفسح الأشباح المجال لكائن حى » ٠

ومن هذا لمنطلق يستقرىء المؤلف تاريخ التمثيل منذ عهود الاغريق٠ باعتبارها بداية العهود التى تخضع للدراسات العلمية والفنية ٠ فيجد أن هذا الفن قد تطور بالفعل من عهد الى عهد بدءا من القرن الخامس قبل الميلاد ، الى يومنا هذا ٠ حيث تزداد عوامل التطور زيادة سريعة متأثرة بروح عصرنا المتغير !

ولكن ٠٠ لماذا يبدأ المؤلف من عهود الأغريق ٠ أو من القرن الخامس قبل الميلاد ٠ ألم يعرف فن التمثيل فى عهود سابقة على الأغريق ٠ ومنذ قرون اسبق من القرن الخامس قبل الميلاد ؟

هـذه نقطة كنت أود لصاحب هذا الكتاب أن يستوفيها ، ذلك لان فن التمثيل فن قديم عرفه المصريون القدامى ٠ كما عرفته بلاد ألشرق القديم ٠ فعند الباحث ايتيين دريوتون فى كتابه « المسرح المصرى

القديم » أن الشعائر التمثيلية التى هى أساس الدراما عند اليونان · عرفها المصريون القدماء كما عرفوا الصراع الذى هو أهم عناصر الدراما ، وليس أدل على ذلك من أسطورة ايزيس زوجة أوزوريس اله الخير ، وأخيه ست اله الشر · وابنه حوريس المنتقم لروح ابيه العظيم ·

هذا بالاضافة الى « دراما منف » التى كانت تمثل عند سفح الأهرام ، وتمثيلية أبيدون التى كانت تؤدى فى الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ·

كذلك عرفت بلاد الشرق القديم فن التمثيل ، ويذهب الباحث فوبيون باورز فى كتابه « المسرح فى الشرق » الى أن المسرح الهندوسى ظهر فى الهند متطورا عن الطقوس الدينية الى الدراما بمفهومها الفنى عند اليونان · كما ظهر المسرح الصينى متطورا عن الرقصات الرمزية ، وكذلك ظهر مسرح النو ومسرح الكابوكى فى اليابان ·

ويذهب الباحث العربى الدكتور محمد يوسف نجم الى أن الاسطورة التى تؤدى بالضرورة الى المسرح · عرفها الاشوريون والبابليون كما عرفتها العرب · وهى ما تمثلت فى اساطير ادونيس وتموز والبعل وعشتر واللات والعزى ومناة ، بل يذهب هذا الباحث الى أن الشعائر التمثيلية التى هى أساس الدراما عند اليونان ، عرفها العرب القدامى · وقد اجتهد هو فى تقسيمها الى أربعة مواقف :

١ ــ شعائر امانة الجسد ، كالصوم والزهد فى الملذات ، والامتناع عن شهوات الدنيا ·

٢ ــ شعائر التطهير الموسمية ، كغسل الكعبة وتطهيرها واشعال النار فى جنباتها وتنظيفها من بقايا الهدايا والقرابين ·

٣ ــ شعائر البعث والاخصاب ، كالمعارك والمناظرات لتمثيلية التى كانت تدور بين الحياة والموت · وبين الصيف والشتاء ، وبين السنة القديمة والسنة الجديدة ·

٤ ــ ثم شعائر الابتهاج والاحتفال التى تتبع شعائر البعث ، وتعبر عن فرحة المحتفلين وتهليلهم بعودة الحياة · وابتداء الدورة الموسمية الجديدة ·

وصحيح ان الصورة فى الأدب أو « الفورم » فى الدراما عموما هى المعيار الذى يميز بين الكلام وبين الأدب · أو بين التشخيص وبين التمثيل · تماما كالمنهج الذى يميز بين الحكمة وبين الفلسفة ،وبين التطبيب وبين

الطب ، وهو ما عبر عنه الفيلسوف البريطانى العظيم برتراند رسل فى كتابه « تاريخ الفلسفة الغربية » بقوله :

« نعم ٠٠ ان عناصر كثيرة مما تتألف منه المدنية كانت موجودة قبل ذاك بالأف السنين فى مصر وما بين النهرين ٠ وانتشرت من هناك الى الأقطار المجاورة ٠ لكن بقيت تنقص الانسان عناصر أخرى حتى جاء بها اليونان » ٠

وربما كانت هذه العناصر هى التى قصدها المؤلف أحمد زكى بقوله : (العلمية والفنية) وهى التى حددها شيخ النقاد الدكتور محمد مندور فى كتابه عن « المسرح » باختراع الصورة أو الفورم عند اليونان ٠ ولكن هذه النقطة بأى حال جاءت مبتسرة ، وكانت تحتاج من المؤلف الى مزيد من البحث والاستقصاء ٠

على أن المؤلف يستعيض عن هذا كله ، بما سماه «احتراف التمثيل» وكيف انه جاء متأخرا سواء فى المسرح الغربى أو فى المسرح العربى عندما نهض بشئون المسرح «هواة» لم يتخذوا منه وسيلة لكسب العيش، وانما كانوا يباشروه استجابة لهوى النفس واشباعا لرغبات الوجدان ٠

وبهذا المعنى تم احتراف التمثيل على ايدى الرومان ، الذين كانوا أول من أسس لهذا الفن « نقابة » تعمل على تنظيم تشغيل الممثلين ، الذين كان أغلبهم من طبقة العبيد ، وكانوا يتخذونه حرفة للكسب ومهنة للعيش ٠

ومن حرفة التمثيل ينتقل المؤلف الى لكلام عن « حرفية التعبير » والمقصود بها مجموعة الحركات والاشارات المختلفة التى يوظفها الممثل فى التعبير ، وبالنسبة الى المسرح الاغريقى ، فانه لا توجد مراجع أو سجلات تشير الى ما كانت عليه اشارات الممثل وحركاته فى العهد الاغريقى القديم ، وان كنا نستطيع الاستدلال على وسائل حرفية الممثل من شكل الاقنعة والملابس كما تظهر فى الاثار الاغريقية القديمة ٠

فقد وجد المسرح الاغريقى فى استعمال الاقنعة وظيفة عملية ، فالتعبير المغالى فيه فى وجه القناع كبقع الدم فى وجه اوديب الأعمى ، يوحى بلا شك بالسمات الرئيسية المتحكمة وسط حلبة التمثيل ٠ كذلك كان للقناع وظيفة رسم أدوار النساء ، اذ كان ممثلو المسرح الاغريقى جميعهم من الرجال ٠

والسؤال الآن هو هذا ٠٠ اذا كان انفعال الممثل الاغريقى يتضح لجماهيره عن طريق التعبير ، من خلال القناع والشكل الخارجى للممثل

بصفة عامة . فكيف يكون اذن حكمنا على فن الممثل متمثلا فى أدائه التمثيلى ؟

عن مثل هذا السؤال · يجيب الفيلسوف أرسطو معرفا التمثيل بأنه فن التحكم فى الصوت لامكان التعبير عن مختلف العواطف · ويصف الممثل العظيم بأنه ذلك الذى يعتمد على صوت مرن وذاكرة حاضرة ·

وهذا الذى قاله أرسطو فى القرن الخامس قبل الميلاد ، هو بعينه ما رددته ممثلة كبيرة فى مطلع القرن العشرين ، حيث تقول سارة برنار :

« الصوت أداة يحتاج اليها الفنان المسرحى بصفة خاصة فهو الذى يجذب انتباه الجمهور ، ويربط الفنان ومن يستمعون اليه ، لابد أن يتخذ كل النغمات الغليظ منها والشاكى ، المرتعش منها والرنان ، لن يتمكن الفنان أبدا ، مهما يكن ذكاؤه من تنمية فنه تنمية كاملة اذا كان فى صوته بعض الثغرات ، سوف يصطدم بعقبة غير ملموسة ، وان كانت مادية ، يستطيع الممثل بمهارته أن يتخطى هذه العقبة لفترة ما ، لكن حياته الفنية سوف تقتصر على عمل بعينه ، والتخصص فى العمل ضرب من الفقر ، ودليل على نقص فى الطبيعة الفنية » ·

هذا عن التعبير بمجموعة الحركات والاشارات المختلفة · فماذا عن التعبير عن العواطف ؟

الواقع ان المسرح الاغريقى هنا أيضا لم يحتفظ بالمراجع المحددة لشكل العواطف وطريقة أدائها أو التعبير عنها · وان كانت هناك اشارة الى حادثة مشهورة فى حياة الممثل « بولص » الذى تعود أن يستخدم رماد ابنه المتوفى ، وهو يلقى به على رأسه ، كوسية يؤلب بها عواطف الجماهير فى أثناء قيامه بأداء دور « اليكترا » ·

وفى هذه المعنى يقول المخرج الكبير ستانسلافسكى :

« ما من شىء يخيف مثل عين الممثل الخاوية ! فهى تنم عن الخمول فى نفسه ، وعن الشرود فى تلك النفس ، ولن نستبدل العين الواعية ، وهو الشىء الوحيد الذى يهب الحياة ، باللسان الثرثار ، والسيقان ، والأذرع التى تتحرك آليا ، لا يقال جزافا عن العيون انها « مرآة النفس » فعين الممثل التى تنظر وترى ، تلفت نظر المتفرج ، وبالتالى توجهه الى النقطة المطلوبة ، فى حين يشرد ذهن المتفرج اذا خلت عين الممثل من التعبير » ·

هذا عن بدايات فن التمثيل الناطق ، فماذا عن ميلاد فن التمثيل الصامت ·· أو فن البانتوميم ؟

كان توفيقا من المؤلف أحمد زكى أن اهتم بهذا الجانب من جوانب فن التمثيل وان جاء اهتمامه به في اشارة عابرة ، كانت تحتاج الى المزيد من الحديث • ذلك ان التمثيل الصامت فن من فنون الأداء التمثيلى ، ويعتبر الفن الوحيد الأصيل فى حياة الرومان • وترجع نشأة البانتوميم الى محض المصادفة • فقد حدث أن فقد أحد الممثلين صوته قبل العرض بساعات • ونظر لقدسية العرض المسرحى • فقد رئى الاستمرار فى تقديم العرض بمساعدة ممثل آخر زميل يقف فى كواليس المسرح ، مستخدما صوته في الوقت الذى يقوم الممثل فيه •• الذى احتبس صوته بالأداء حركة ورقصا ••

ومن هنا برزت فكرة استغلال العرض بالرقص والتعبير ، بعد اضافة عنصر الكورال والأوركسترا • واكتسب هذا اللون الجديد من ألوان التمثيـل شهرة واسعة • وصار من أحب الألوان المسرحيـة الى قلب الامبراطور « نيرون » الذى كان يشترك فيه من حين الى حين •

والى فن البانتوميم يرجع اشتراك المرأة لأول مرة فى عروض التمثيل، وان كانت غالبية المشتركات من بنات التفريط ، أو بنات الهوى • ذلك لان الموضوعات كانت تدور أساسا حول العلاقات الجنسية •

على أن الذى يعنينا فى هذا المجال ، وهو ما لم يلتفت اليه المؤلف ، هو التفرقة الفنية بين فن التمثيل الايمائى وفن البانتوميم ، وكيف أن الأسلوب فى فن التمثيل الايمائى ، هو اختيار الخطوط ومعرفتها معرفة دقيقة بحيث توضع فى خدمة الفن •

هذا الفن نفسه ، كيف يعبر عن نفسه ؟

انه يرتبط ارتباطا وثيقا بدراسة الانسان ، وعليه أن يستمد جذوره من الآمال العريضة للكائن البشرى ، ولابد أن يكون محسوسا ، أولا وقبل كل شىء •

فالممثل الايمائى اذ يصور المصنع أو الشجرة أو الماء أو الريح أو النار يولد رموز الحياة ، فقواعده الجمالية غنية وثرية ، لكن لغته لا تزال أحيانا مجهولة لدى الجمهور العريض ، ذلك الجمهور الذى لابد له أن يألف لغة الحركة كما يألف لغة الكلمات •

ولكن اذا كانت الكلمات تثير صورا عرفناها منذ الصغر ، فلم لا يكون التمثيل الايمائى ، بالنسبة الى الجمهور •• لغة كل يوم ؟

يقول الفنان الكبير مارسيل مارسو :

« التمثيل الايمائى ليس لغة الحركة فحسب ، بل هو لغة الفعل أيضا ، لغة تعرف الكائن البشرى لنفسه ، ولتطلعاته الدفينة ، على التمثيل الايمائى ألا يتنكر لأصله ، فلقد نشأ من مصادر شعبية حية ، وعليه أن يعبر عن أعمق تطلعات الشعب » .

والواقع أن التمثيل الايمائى هو فن الموازنة ، اذ يتحد ذاتيا مع الشيء ، حتى يصبح الممثل الايمائى شيئا ، ولا يتخذ شكل الشيء فحسب، بل ووزنه أيضا ، ووسيلته العملية هى التعبير عن نفسه بالشد والجذب . فعندما يتقمص الممثل الايمائى الريح ، يرسم بجسده ثقل الريح ، ونرى الريح ، وعندما ينزل الى الماء ، يدفع الماء بجسده ، ونرى الماء ، ويصبح الممثل الايمائى ماءا وريحا !

والآن .. أين يقع هذا الفن من حدود المسرح ؟

عن هذا السؤال ، يجيب مارسيل مارسو بقوله : « التمثيل الايمائى فن الصمت والحركة ، فن الفعل ذاته والاحساس ، فن يرتبط بحياة الانســان » .

ومن هنا تجيء التفرقة بين التمثيل الايمائى ، وبين البانتوميم .. ذلك أن فن البانتوميم له قواعد أخرى قد يكون كوميديا ، وقد يكون هزليا ، وكثيرا ما يترجم قصة بالذات أو موقفا بعينه ، ولكنه فى جميع الأحوال فن درامى ، لانه فن اجتماعى أولا وقبل كل شيء . فن يحدد مكان الانسان من أمثاله فى المجتمع .

وهو يعبر عن نفسه كذلك ، لا بالجسد فحسب ، بل بالوجه أيضا ، الوجه الأبيض والقناع التقليدى .

أما كيف نفرق بين التمثيل الايمائى والرقص ، فهذا ما يقول فيه مارسيل مارسو :

« الرقص فن الحركة والسمو ، والرقص فن سماوى ، أما التمثيل الايمائى ففن الوقفة ، قدماه راسختان دائما ، وايقاعه أبطأ من ايقاع الرقص ، وعلى ذلك فان فن التمثيل الايمائى أكثر درامية من فن الرقص، وعندما يتحرر يتجه الى الرقص ، فى حين يتجه الرقص الى التمثيل الايمائى عندما ينطق ويصور الدراما .

والذى نخلص اليه من هذا كله هو أن التمثيل الايمائى ، يقع بين المسرح الناطق من ناحية والرقص الصامت من ناحية أخرى .

ومن الغَرب ‥ اليونانى والرومانى ، ينتقل المؤلف الى الشرق الأقصى والعربى ٠ أما الشرق الأقصى فيقف عنـده وقفة قصيرة ، أقصر بكثير مما كان يستحقه هذا المسرح ٠ سواء بحكم تراثه القديم ، أو بحكم طابعه الخاص وأسلوبه المتميز ، أو بحكم أهميته فى تاريخ الحضارة البشرية ٠

فلا يكفى أن يقول المؤلف :

« خلاصة القول فى طبيعة فن الأداء التمثيلى فى مسرح الشرق الأقصى انه فن أقرب الى الرقص منه الى الأداء التمثيلى ، وينحو الى التقليد والمحافظة على شكلياته الأصلية ، وهو فن تقل فيه درجات التوتر والانفعال التى تزيد وتظهر بوضوح فى الغرب ‥

أما ما هو هذا التقليد ، وما هى تلك المحافظة ، وما هى شكلياته الأصلية ٠ بل وما هو الفارق بين المسرح فى الهند وزميله فى الصين ، وجاره فى اليابان ٠ فهذا ما لم يستوقف المؤلف وما لم يتوقف عنده على الاطلاق ‥

وينتقل صاحب هذا الكتاب الى المسرح فى الشرق العربى ، فيكتفى بذكر الحقيقة القائلة باختلاف الآراء حول أصالة فن التمثيل عند العرب ٠ وكيف ان العرب فى الجاهلية والاسلام عرفوا بعض ظواهر التعبير على أيدى الشعراء ، والرواة ، والمنشدين ٠ كما عرفوا بعض ظواهر التشخيص مثل الأراجوز والاستعراضات والرقصات الشعبية ٠ ولكن هذه الظواهر على حد قوله ، لم تأخذ نصيبها من التطور ٠

أما ما هى هذه الآراء المختلفة ٠ ومن هم أصحاب هذه الآراء ٠ فهذا ما لم يذكره الكاتب ٠ وكان أولى به أن يفند هذه الآراء ، ويناقش أصحابها٠ خاصة اذا كانوا من كبار مفكرينا وأصحاب الرأى فينا ٠ مثل توفيق الحكيم ٠ الذى ذهب فى تقديمه لمسرحية « الملك أوديب » الى أن المسرح يحتاج الى المدنية والاستقرار ، وان العرب فى الجاهلية كان وطنهم يهتز فوق ظهور الابل ، ويسعون هنا وهناك وراء قطرة من الغمام ٠

ومثل عباس محمود العقاد الذى ذهب فى كتابه « آثر العرب فى الحضارة الأوربية » الى أن المسرح يحتاج الى الحياة المدنية ، والعرب كانوا يعيشون فى مجتمع البداوة ٠ وبالتالى لم يعرفوا المسرح ٠

ومثل الدكتور محمد مندور الذى ذهب فى كتابه عن « المسرح » الى أن تراث العرب يكاد يتكون كله من الشعر وقليل جدا من النثر ، وهو الشعر الغنائى الذى يخلو من عنصر الدراما ، بعكس الشعر الملحمى الذى عرفه الاغريق ٠ ورغم قليلهم من النثر ، فهم لم يعرفوا سوى النثر

الفنى كالخطب والرسائل والمقامات والأمثـال ، أما لغة الحوار فهم لم يعرفوها على الاطلاق ٠٠

ومثل الدكتور زكى نجيب محمود الذى ذهب فى كتابه « قشور ولباب » الى أن المسرح يحتاج الى تفرد الشخصية ، فالآلهة أفراد والأبطال أفراد ، أما العرب فقد طمسوا معالم الفردية ، فى كل أعم هو القبيلة ، ولذلك لم يعرفوا فن المسرح ٠٠

أقول ان مؤلف هذا الكتاب لم يذكر هذه الآراء وغيرها ٠٠ مما قيل فى تعليل عدم معرفة العرب القدامى لفن المسرح ٠٠ ولم يتناولها بالتفنيد رفضا أو قبولا٠وانما اكتفى بالاشارة اليها تلك الاشارة العابرة والعاجلة ٠

على أن الأغرب من هذا كله ٠ انه لا يواجه حقيقة عدم معرفة العرب القدامى لفن المسرح مواجهة صريحة ، ويحاول كمن علا قلمه حمرة الخجل٠ أن يعترف بوجد مسرح عربى قديم ، فنراه يقول :

« الذى لا شك فيه ان للمسرح العربى أصالة لا تختلف فى قيمتها عن أصالة أى مسرح عرفته البشرية » ٠٠

ولكن ما هو هذا المسرح العربى ، وما هى أصالته ؟

يرد المؤلف اجابة على هذا السؤال بقوله : « وفى محاضرة القاها الشاعر شوقى خميس بأكاديمية الفنون العراقية عن اصالة المسرح العربى وفن التمثيل ٠ أوضح المنابع الأصلية التى تمد المسرح العربى بروافد مختلفة من أشكال المسرحية ٠ فمنها ما هو دينى ومنها ما هو شعبى ٠ وان تفاوتت القيمة الفنية لكل شكل على حدة » ٠

وهنا ايضا لا يذكر لنا المؤلف هذه المنابع الأصلية ، لا فى شكلها الدينى ، ولا فى شكلها الشعبى ، كذلك كنت أود له أن يتجاوز هذه القضية تماما ، وأن يتفق مع جمهرة الباحثين على أن المسرح العربى فى الشرق ، لم يظهر الا بمجىء الحملة الفرنسية على مصر والشام فى عام ١٧٩٨ ، وأنه كان ثمرة التقاء الحضارتين ٠٠ الغربية والعربية ، وأن مأرون النقـاش الأديب اللبنانى الذى ولد فى صيدا عام ١٨١٧ وتوفى فى طرسوس عام ١٨٥٥ كان رائد المسرح العربى ٠٠ وصاحب أول مسرحية توضع باللسان العربى ، وتخاطب جمهورا من العرب ، وهى مسرحية « البخيـل » التى قدمها فى عام ١٨٤٧ وقال فى خطاب تقديمه كلمته التاريخية المشهورة :

« وها أنا متقدم دونكم الى قدام ، محتملا فداء عنكم امكان الملام ، مقدما لهؤلاء الأسياد المعتبرين ، أصحاب الادراك الموقرين ، ذوى المعرفة

الفائقة ، والأذهان الفريدة الرائعة • الذين هم عين المتميزين بهذا العصر • وتاج الالبا والنجبا بهذا القطر • ومبرزا مرسحا أدبيا • وذهبا أفرنجيا مبسوكا عربيا » ••

ومن نقطة البداية هذه ، انطلق المسرح الى سوريا على يدى أبو خليل القبانى ، والى مصر على يدى يعقوب صنوع ، وهؤلاء هم الرواد الثلاثة فى تاريخ مسرحنا العربى الحديث ••

وبعد ، فهذه هى بعض القضايا التى أثارها كتاب « فن التمثيـــل المسرحى » للمخرج الفنان أحمد زكى ، وهى ليست كل قضايا المسرح ، ولكنه عرف فى كتابه الهام على صغره ، الشمولى على ما فيه من ايجاز ، أن يقول الكثير والكثير جدا • وما قلناه عن هذا الكتاب الذى يهم كل مهتم بفنون العرض المسرحى ، ليس أكثر من اشارة أصبع ، أو هو مجرد دقة من دقات المسرح •

ماذا يعنى المسرح الشامل ؟

عندما يفرح الانسان ، ينطق بكلمات ولا تكفى كلماته ، فيطيلها ، ولا تكفى الكلمات المطولة ، فينغمها ، ولا تكفى الكلمات المنغمة ، ولا يدرك الأمر ، فتتحرك يداه ، وتقفز قدماه ·

« حكمة صينية »

المسرح الشامل ، أصبح يشكل قضية فنية فى حياتنا المسرحية ، وقضية على جانب كبير من الأهمية ، فما أكثر الأعمال التى تتزيا بزى المسرح الشامل أو التى ترتدى اسمه ، لمجرد جمعها بين التمثيل والرقص والموسيقى ، بالاضافة فى بعض الأحيان الى الأكروبات وفنون السيرك ، وبالاضافة فى أحيان أخرى الى بعض فنوننا الشعبية المرتجلة مثل السامر والأراجوز وخيال الظل ·

فهل هذا هو المسرح الشامل ، وهل المسرح الشامل نفسه حل من الحلول المقترحة لاخراج مسرحنا المصرى من الأزمة التى يعانيها فى وقتنا الحاضر ؟!

الواقع أن قضية « المسرح الشامل » تعد على جانب أكبر من الخطورة والخطر ، اذا نحن تناولناها على مستويين : الخطورة بالنسبة الى المسرح الأوربى الذى اجتاحته هذه الموجة حتى كادت تغرق معها مسارح القارة ، والخطر بالنسبة لمسرحنا المصرى الذى تعرض لها هو الآخر ، حتى كادت تشكل تيارا جارفا يأخذ فى طريقه كل شىء ·

وقد يكون من الطبيعي والمشروع أن يتجه المسرح الأوربي هذا الاتجاه الذى هو من ناحية احياء لروح المسرح الاغريقي القديم ، حيث كانت فنون العرض المسرحي من شعر وموسيقى ورقص وغناء ، فضلا عن الأداء التمثيلي تلتقي جميعا فى وحدة حية أو حياة واحدة .

والذى هو من ناحية أخرى امتداد لمحاولات التطوير المسرحي التي بدأها ريتشارد فاجنر فى القرن الماضي ، عندما حاول من خلال نظريته عن « العمل الفني المركب » ان ينظر الى المسرح على أنه اكاديمية لمختلف الفنون ، تتحد فيه العمارة والتصوير والرقص والشعر ، والموسيقى والتمثيل لتصنع فيما بينها عملا فنيا واحدا ، ومن هنا كانت دراماته الموسيقية أو أوبراته الدرامية التي قدمها فى » بايرويت » والتي جعلت الفيلسوف الكبير نيتشه يقول عنها صارخا من فرط الأعجاب : « ان ما أتعلمه هنا وأراه ، وما أسمعه وأفكر فيه لهو شيء يفوق الوصف ، وصدقوني اذا قلت لكم ان شوبنهور وجوته ، واسخيلوس وبندار لايزالون على قيد الحياة » .

ومن بعد فاجنر حاول سيرج دياجيليف هو ومجموعة من فناني عصره ، أن يقدموا فى باريس . وفيما يعرف « ببرج الحمام القديم » فكرة العرض المسرحي الشامل ، حيث يلتقي شعر كوكتو بديكور بيكاسو وموسيقى ساتي واخراج كوبو وخطوط ليونيد ماسين فضلا عن رقصات دياجيليف فى عمل فني واحد ، القصد منها التخفيف من حرارة الدراما التي كانت قد ارتفعت حتى بلغت نهايتها العظمى فى أواخر القرن التاسع عشر .

على أنه لا فاجنر ولا دياجيليف يعد مسئولا عن تعبير (المسرح الشامل) وانما المسئول عن وضع هذا المصطلح والترويج له هو المخرج الفرنسي الشهير جان لوى بارو ، ومن بعده الراقص والمصمم العالمي موريس بيجار .

فقد دعا بارو الى استعمال النص كعنصر ثانوى فى مجموعة العناصر الأخرى كالديكور والاضاءة والموسيقى والغناء والرقص والملابس وغيرها من العناصر التي يتشكل منها العرض المسرحي ، وبالنظر الى حرفية الممثل على انها حجر الأساس بين مختلف العناصر الأخرى ، فعند بارو أن الجسد له لغة بمعنى الكلمة ، وأنه اذا كانت اللغة تنقسم الى ثلاثة عناصر رئيسية ، الفاعل والمفعول والفعل ، فان الجسد بدوره يشتمل على هذه اللحظات الرئيسية الثلاث : الوقفة والحركة والاشارة ، ومن هنا يصبح فن الممثل هو فن الحركة أو الفن « المضاد ــ للموت » !

حالما خلق الانسان ، أحس برغبة فى التعبير بنبرات صوته ، وحركات جسده ، لغة الانسان الأولى اذن ، كما يقول جان لوى بارو ، مزيج من الصوت والحركة ، وكلمة « الموسيقى » أطلقت منذ البداية على هـذه المجموعة السحرية الغامضة : الشعر ، والرقص ، والغناء ، ثالوث فى واحد خلقه الشعر ٠

فالشاعر ملحن ، وراقص ، وكاتب ، وقد لا نجد الآن ، وجودا خالصا لأى واحدة من هذه الكلمات الثلاث : اذ ينقل الشعر بالذاكرة ، وتنشأ الموسيقى بالمعنى الحقيقى للكلمة ، تلقائيا عن الطبل والمزمار ، والرقص عن مجموعة من الايماءات ٠

ذلك لأن التخصص والمصادفة ، كما يقول بارو ، وليس المبـدأ الأساسى ، هما اللذان فصلا بين هذه الألوان الفنية ، على مر الزمان ، ومن يحاول فى أيامنا هذه ، أن يجمع مرة أخرى بين الكلمة والغناء والرقص، لا ينصاع وراء داء ذهنى ، وانما يحاول أن يستعيد ماديا ، الشكل الأصلى والجوهرى والطبيعى ، للتعبير الموسيقى عن الكائن البشرى ٠

وفى تأكيد وتعميق لهذا المعنى ، يجىء الراقص ومصمم الرقصات الشهير موريس بيجار ، اليرى أن كلمة « مسرح » مرادفة لكلمة « اتحاد » والمقصود بالاتحاد هنا التآلف بين الممثل والمتفرج ، فاذا كانت المشكلة التى ظل يعانيها رجال المسرح هى فى رفع الحجاب الحاجز بين الممثل وبين الجمهور ، سواء تمثل هذا الحاجز فى حضرة الأوركسترا ، أو فى أضواء أمامية المسرح ، أو حتى فى الحائط الرابع ، فان المسرح الشامل هو القادر على رفع هذا الحاجز ، وتحقيق ذلك الاتحاد ٠ وعند بيجار أن الممثل الفنان لا يجد سبيله الى هذا الاتحاد مع الجمهور ما لم يهتد قبلا الى الاتحاد مع نفسه ، مع أجزاء جسده ، مع كيانه كله ٠ وهذا الاتحاد لا يتم الا بالانسجام الداخلى للرأس والقلب والعضلات ، وبلوغ اللغة الشاملة حيث اليد تشير ، والجذع يرقص ، ويصبح الكلام هو أحد مكونات هذا الأوركسترا الكامل الذى هو الكائن البشرى ٠

على انه سواء اتخذ المسرح الشامل شكل العرض المسرحى المتكامل أو العمل الفنى المركب فهو فى هذه الأشكال جميعا استجابة طبيعية لمحاولة تطوير الدراما الأربية تخفيفا لدرجـة حرارتها التراجيدية من ناحيـة ، وتحريرا لها من أسر الكلمات وسطوة النص الأدبى من ناحية أخرى ، والخروج بها من اطار الواقعية أو الطبيعية الى اشاعة جو المرح والخيال والبهرجة ، وكل ما يمتع الحواس لا الذهن وحـده ، من ناحية ثالثة وأخـــيرة ٠

ومن هنا كانت مشروعية الكلمــة التى ألقاها موريس بيجار فى يوم المسرح العالمى ·· والتى قال فيها : « ونحن على نفس الدرب سرنا جميعا نتطلع الى هذا المسرح الشامل المجيد ، حيث الغناء يدعو الى امتداد الرقص، وحيث يتبارى النحت مع الفنون المفعمة بالحركة ، وحيث ينتشر مارد الوسائل التكنولوجية الراهنة كله فى عرض كبير » ·

وهى نفسها الكلمة التى يؤكد معناها المخرج الفرنسى الشهير جان فيلار ، بقوله : « يخيــل الى أن من الطبيعى أن تنتمى مؤلفــات عصرنا الكبرى ، لا الى المسرح أو لغة الغناء ، ولكن الى التلحين الموسيقى والرواية والسينما والرسم وألوان أخرى من الفنون · ذلك أنه لابد من احتفالات جماعية لكى يخرج العمل المسرحى الى حيز الحياة » ·

أما نحن فى مسرحنا المصرى ، فهل يمكن أن نسير على نفس الدرب ؟ هل يمكن لمسرحنا الحديث الذى لم ترسخ فيه بعد قواعد الدراما حتى بمفهومها التقليدى ، ولم يستوعب بعد المرحلة الواقعية أو حتى الطبيعية ، ولم يتجاوز حتى الآن مرحلة التمصير*والاعداد والاقتباس عن النصوص العالمية ، هل يمكن له بعد هذا كله أن يواكب المسرح الأوربى المعـاصر فى الأخذ باتجاه « المسرح الشامل » ؟

يقول رائد مسرحنا العربى توفيق الحكيم « المسرح الشامل فكرة وتنفيذا ، ليس بالشىء الجديد ، فقد عرف فى القرن الماضى يوم رأى فاجنر ان المسرح يجب أن يجمع كل الفنون فى صعيد واحد ، كالشعر والدراما والموسيقى والرقص ثم التصوير والنحت والعمارة ممثلة فى الديكور ، ونفذ كل ذلك فى أوبراته ، ولكن القرن التاسع عشر فى جملته وعمومه كان ينفتح على ثقافة علمية ناهضة ، وعلى ثورات عقلية واجتماعية مبشرة ، فاعتمد على قوة الكلمة ، وجعل النص هو قوام المسرحية ، يخاطب به جمهور المثقفين ··· فالعودة اليوم الى فكرة المسرح الشامل تثير التساؤلات الآتية :

١ – هل هى علاج لأزمة المسرح التجارية ، يجذب جماهير جديدة اليه ، جماهير لا تهمها الكلمــة ولا تفهمها وخاصــة أننا اليوم فى عصر السياحة الكبرى ، مما يجعل المسرحية قابلة لامتاع الأجنبى والمقيم ؟

٢ – هل هى تتأثر بالسينما التى تجعل الكلمة أى الحوار محدود الحيز ، ثانوى القيمة بالنسبة الى عناصر أخرى هامة ومثيرة تمتع العين والأذن ؟ أى ترك فكرة المسرح الممتع للعقل وحده بالكلمة والأداء ، الى فكرة العرض المنوع الممتع للعين ؟

٣ ـ وأخيرا هل المسرح على حق فى اتجاهه الجديد هذا ، أو أن له رسالة خاصة به وحده تتصل بمستوى عقلى وثقافى معين ، عليه أن يحافظ عليه مهما يتعرض لضيق نطاق جمهوره ؟

ومهما تكن من اجابات على هـذه التسـاؤلات التى يطرحها توفيق الحكيم ، وهى التساؤلات التى تدل على فهم عميق لحركة المسرح الشامل جذورا وامتدادا ، والتى تبعث على التحفظ فى الجرى وراء هذه الموجة التى ذاعت وانتشرت حتى غدت تيارا جارفا أخذ فى طريقه عددا كبيرا من المخرجين ، ممن أقبلوا على توظيف أسلوب المسرح الشامل فى عروضهم، سواء ما كان منها على مستوى الترجمة والاعداد ، أو ما كان على مستوى التأليف والابداع ٠

مهما تكن من الاجابات على هـذه التساؤلات ، فقد قامت بالفعل محاولات المسرح الشامل على نصوص بعض مؤلفينا المسرحيين ، فضلا عن بعض النصوص الأجنبية ، فماذا كانت النتيجة ؟

كانت النتيجـة هى الخلط بين المفـاهيم الدرامية ، والتخبط بين المؤلفين والمخرجين ، وتحميل النصوص التى هى بطبيعتها نصوص أدبية ما لا تتحمله من فنون العرض المسرحى ٠ وهكذا ظهرت فى أعوامنا الأخيرة تلك البدعة التى تقول باسم الرؤية الفنية أو التفسير الفنى ، أن المخرج مؤلف ، أو أنه سيد العرض المسرحى ، وكان من جراء ذلك أن تغيرت معالم النصوص المسرحية ، فأصبح النص المسرحى شيئا وما يقدم على المسرح شيئا آخر ، وأصبحت المسافة التى بين المؤلف والمخرج أبعد من المسافة التى كانت بينهما وبين الجمهور ، وكادت الكلمة أن تصبح شيئا هامشيا وسط زحمة العناصر المسرحية الأخرى ، بل ان المسرح فى بلادنا أوشك أن يتحول الى مجرد « سبكتاكل » أو استعراض مسرحى ليست له الا علاقة واهية بالنص المسرحى ٠

ونسى المخرجون فى حمى شهوتهم للخلق الفنى أو للتأليف المسرحى، أن الكلمة فى النهاية هى روح العمل المسرحى ، وان الجمهور حين يذهب للمسرح فانما ليسمع كلمة المؤلف قبل أن يرى حركة المخرج ، وان النقاد فى نهاية الأمر انما يحاسبون المؤلف قبل المخرج على الرسالة التى يحاول أن يوصلها الى الجمهور ٠

وهذا ما عبر عنه المخرج الفرنسى الشـهير جايتون باتى بقوله : « النص هو الجزء الأساسى من المسرحية ، فهو بالنسبة الى المسرحية بمثابة النواة فى الثمرة ، بمثابة المركز المتين الذى تنتظم حوله العناصر الأخرى، وكما تبقى النواة بعد أكل الثمرة لكى تضمن نمو ثمار أخرى ، ينتظر

النص فى المكتبة عندما يزول سـحر العرض ، ليبعث ذلك السحر من جـديد » .

واذا كان هذا كله لا يزال مشروعا فى بعض مسارح القارة الأوربية والولايات المتحدة ، فهو أكثر ما يكون مشروعية بالنسبة لمسارح دول العالم الثالث ، التى هى أحوج ما تكون الى الكلمة منها الى الحركة ، والى دراما الفكرة منها الى دراما الصورة ، والى المسرح الذى يخاطب العقل ولا يقف عند مجرد امتاع الحواس . فالمسرح كما يقول الشاعر الاسبانى العظيم لوركا ، الذى لا يحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ، وبدراما هذا الشعب ، واللون الأصلى لفنه وفكره .. مثل هذا المسرح لا يستحق هذا الاسم .. انه ملهى من الملاهى ، أو هو بالأحرى .. كباريه » !!

والاستثناء هنا لعدد غير كبير من مخرجينا المسرحيين ، ممن أدركوا بفهم ووعى ، أن المسرح الشامل أصبح أسلوبا قائما بذاته ، شأنه شأن الأساليب المسرحيـــة الأخرى ، كالواقعيـــة والتعبـيرية ، أو كالملحمية والتسجيلية ، واننا لا ينبغى أن نوظفه فى كل عمل كائنا ما كان ، وانما فى أعمال بعينها ، لها طابعها الخاص ، وطبيعتها المتميزة ، فى طليعتهم بطبيعة الحال المخرج أحمد زكى الذى يعد المسئول الأول عن استضافة أسلوب المسرح الشامل ، واشاعته فى حركتنا المسرحية ، وذلك اثر تقديمه لمسرحية « غول لوزيتانيا » للكاتب الألمانى بيتر فايس بعنوان « الغول » على مسرح الجيب فى موسم ١٩٧٠ ــ ١٩٧١ وهى المسرحية التى كانت بحق علامة على طريق الحركة المسرحية الطليعية فى مصر ، من وجهة نظر الشكل والأسلوب ، حيث استطاعت بجرأة بالغة أن تدير ظهرها لسمات المسرح التقليدى وأنانيته التى لا تحصى ، فجاء العرض شاملا فى أسلوبه وشموليا فى تصميمه !

وبعد تجربة « الغول » الأجنبية التى قدمت بأسلوب المسرح الشامل ، جاءت تجربة « سندباد » المصرية التى قدمت بذات الأسلوب ، مع تعميق للرؤية وتوسيع لنطاق التجربة ، فالعرض لا يسطع فيه نجم بمفرده ، وانما هناك وسائل فنية متباينة لكل من أسهم فى انجازه ، فالأقنعة على وجوه الممثلين ، والميكروفونات فى أيدى المغنين ، والديكور من نوع المسرح العارى ، والموسيقى بأسلوب الموسيقى الحية ، أما مكان العرض فهو لا مكان وكل مكان ، لان الأسطورة تخاطب كل انسان ، تأكيدا لمعنى الشمول المسرحى .

وفى اتساق مع هاتين التجربتين « الغول » الأجنبية و « سندباد » المصرية جاءت التجربة الثالثة التى قدمها أحمد زكى فى ثلاثية المسرح

الشامل ، وهى « مارا ــ صاد ــ لنفس الكاتب الألمانى بيتر فايس ، والتى قدمت بعنوان « مجانين » ٠

والذى يهمنا من هذا كله ، هو التأكيد على أن أسلوب المسرح الشامل انما هو مجرد أسلوب من أساليب المسرح ، وليس هو كل الأساليب ، ولا حتى الأسلوب الأخير ، الذى يمكن من خلاله تقديم الحلول لمشكلات المسرح المصرى ، وفضلا عن ذلك فهو الأسلوب الذى يمكن توظيفه فى أعمال بعينها ، ولا يمكن توظيفه فى أعمال أخرى ٠

وهذا ما عبر عنه المخرج أحمد زكى تعبيرا واعيا فى كتيبه عن « المسرح الشامل » بقوله : « أما وقد استقر أسلوب المسرح الشامل فلم يعد ثمة مجال للتخبط فى فهمه ، لم يعد لزاما أن نوظفه فى كل عمل موسيقيا كان أو غنائيا قبل أن نتفهم طبيعة العمل الذى بين أيدينا ٠٠ حيث تدافع المخرجون من كل حدب وصوب يجربون أعمالهم من خلال هذا الأسلوب المحموم » ٠

وليس أدل على ذلك من أن العمل الذى أخرجه أحمد زكى بعد ذلك ، وهو « مصر بلدنا » جاء فى اطار الأوبريت الغنائى الاستعراضى ، الذى صاغ أشعاره حسين السيد ، ووضع ألحانه محمد سلطان ، وقام بغنائه فايزة أحمد ، وهانى شاكر ثم محمود شكوكو ، ومن ورائهم الأصوات الشابة والجديدة أحمد رشدى ومحمد ثروت ورأفت الشيخ ٠ وأخيرا نعود الى سؤال رائد مسرحنا العربى توفيق الحكيم عما اذا كان المسرح على حق فى اتجاهه الجديد هذا نحو المسرح الشامل ، أم أن له رسالة خاصة به وحده تتصل بمستوى عقلى وثقافى معين ، عليه أن يحافظ عليها مهما تعرض لضيق نطاق جمهوره ؟

ومهما تكن من اجابة على هذا التساؤل ، فالمسرح الشامل قد يكون موجة من الموجات التى تجتاح المسرح الأوروبى المعاصر ، وهى موجة طبيعية ومشروعة بالقياس الى ما قبلها من تراث مسرحى ضخم ، لانها فى النهاية تطوير للمسرح وليست تغييرا له ، وقد نحاولها فى واقعنا المسرحى على سبيل التجريب ، ومواكبة المسرح العالمى المعاصر ، لا على سبيل التركيز والتأصيل لهذا الاتجـاه ، فلا يمكن لمؤلفنـا المسرحى فضلا عن جمهور المسرح ، أن يتخليا عن فكرة الكلمة الى فكرة العرض ، والا كان فى ذلك ضياع لمسرحنا ذاته ٠

يبقى أخيرا ما يسميه دنيس بابليه بالثقة بالجمهور ، وكيف أن الثقة بخيال الجمهور هى العامل الأساسى فى تجديد المسرح فى القرن العشرين ، وأنه بالرغم من تناقض الأساليب والمبادىء والنظريات ، فان

المسرح يعيد اتصاله بتقاليد المسرح الاليصاباتى ، بعد أربعة قرون من الرؤى الوهمية ، ويعود الى عصر يعيش المتفرج فيه فى عالم من الايحاء ·· سينما ، راديو ، فيديو ، تليفزيون ، عالم يطالبه بنشاط روحى خلاق ، ويشتمل على طريقة جديدة للاحساس بالمكان ·

ان هناك كما يقول بابليه مجال اعادة النظر فى المصطلحات البالية ، والبحث عن عبارة أكثر ملاءمة لحقائق زماننا ، عبارة تكون قيمتها فنية وجمالية فى آن واحد ·

وما أجدر أن يمضى مسرحنا فى كل اتجاه ، فى اتجاه المسرح السياسى الذى بدأه بيسكاتور ، والمسرح الملحمى الذى استهله بريخت ، والمسرح التسجيلى الذى استوى على قمته بيتر فايس بالاضافة الى المسرح الشامل الذى حاوله فاجنر أو دياجيليف أو جان لوى بارو ، على أن يكون هذا كله بقصد أن نستوعب التجربة ، دون أن تستوعبنا التجربة ، وأن نؤكد ملامحنا المسرحية من خلال بعدى الأصالة والمعاصرة · فالمسرح فى النهاية، مسرحنا على الأقل ، هو مسرح الكلمة ، والكلمة التى تعبر عن أحاسيس المرحلة ، مرحلة التعمير والتنمية والسلام ، فالكلمة التى كانت فى البدء ، هى الكلمة التى ينبغى أن تكون الآن ··

مسرح صيفى ٠٠ ومسرح شتوى

الظاهرة الجديدة التى فرضت نفسها على الراصد للحركة المسرحية فى السنوات الأخيرة ، هى أن موسم الصيف المسرحى أصبح هو الموسم الحقيقى للمسرح ، الذى يعمل له ألف حساب وحساب ، سواء من حيث تقديم العروض الجـديدة ، أو من حيث تقديم أفضل الممكنات البشرية والمادية داخل البيت المسرحى ٠

وبعد ان كان الشتاء هو الموسم المسرحى ، الذى تستعد له الفرق المسرحية بعروضها الجديدة ، انزوى موسم الشتاء أو توارى ، ليصبح استمرارا لما يمتد عرضـه من مسرحيات ناجحة أو حتى قادرة على مجرد الاستمرار ، واجتذاب عدد من الجمهور ٠

واذا كانت هذه الظاهرة أكثر وضوحا فى المسرح التجارى منها فى مسرح القطاع العام ، فذلك لأن المسرح التجارى بسيولته الادارية ، أكثر طواعية لمتطلبات التغيير ، وأكثر قدرة على استشعار اتجاه الجماهير ٠ على العكس من المسرح الرسمى الذى ربما لادارته البيروقراطية من ناحية ، وأبنيته المعمارية من ناحية أخرى ، أعجز من أن يغير جلده التقليدى فيخلع معاطف الشتاء ليرتدى قمصان الصيف ٠

ولو أن هذه الملاحظة وان شملت بعض المسارح أو أكثرها ، مثل القومى والكوميدى والحديث والطليعة ، فضلا عن مسرحى الجمهورية وسيد درويش « المكيفين » الهواء دون أن يخرج بهما هذا التكييف من جدران الشتاء الى عراء الصيف ، ليجعل منهما مسرحين صيفيين ، فان هذه الملاحظة

لا تمتد لتشمل كل مسارح القطاع العام • فهذه الضفة من ضفتى نهرنا المسرحى ، استطاعت هى الأخرى أن تجد الها مسارح فى الصيف الى جوار مسارحها فى الشتاء ، وأن تقدم للحر بمثل ما تقدم للبرد عروضا مسرحية جديدة • مثل المسرح العائم على شاطىء النيل بالروضة ، ومسرح السامر على شاطىء النيل بالعجوزة ، ومسرح النهر على لسان نيل الجزيرة ، فضلا عن مسرح البالون الذى لا يستخدم كثيرا ، ومسرح أبى الهول الذى لا يكاد يستخدم على الاطلاق •

ولا أدرى هـل أذكر مسرح حديقة الأندلس أو لا أذكره ، لأننى لا أكاد أجد له مكانا فوق خريطة المساحة المسرحية ، وهو المسرح الذى يشغل موقعا فريدا ورائعا ، يمكن استلهامه فى الايحاء بعبقرية المكان ، حيث النيل فى اتساع مجراه وطابع الحديقة بعبقه التاريخى الأصيل ، وانجازات الحضارة التكنولوجية بكل ما فيها من معاصرة •

على أن هذه الظاهرة الجديدة التى تجسدت وتجسمت فى السنوات الأخيرة ، لا تقتصر على وادينا المسرحى فحسب ، بل تكاد تكون ظاهرة عامة ، عربية وعالمية • فعواصم العالم المسرحى هى الأخرى باتت تستعد للصيف المسرحى ربما بأكثر من استعدادها للشتاء المسرحى ، وهذا ما نراه واضحا فى مسارح لندن وباريس وبرلين ، فضلا عما نراه فى مسارح برودواى ، ولا تقف هذه الظاهرة عند مجرد الاستعداد لموسم الصيف المسرحى ، بتقديم العروض المسرحية الجديدة ، وانما باقامة المهرجانات المسرحيـــة كمـا فى مهـرجانات سترانفورد ، ونانسى ، وأفينيـون ، فضلا عن مهرجانات بعلبك وقرطاج والحمامات وجرش فى بعض البلاد العربية •

وهذا معناه ان موسم الصيف ، أصبح هو الموسم الحقيقى لفنون التعبير المسرحى • وعلى هامشه أو فى ذيله يجىء موسم الشتاء ، وليس هذا بالغريب أو المستغرب ، اذا وضعنا فى اعتبارنا أن فصل الصيف هو فصل الخروج •• الخروج من شرنقة البرد الى نسيم الحر ، ومن معتقل الجدران الى حرية الانطلاق ، ومن سجن الذات الى الحضور مع الآخرين !

ولما كان فن المسرح ربما أكثر من غيره من الفنون ، هو فن الامتاع والمؤانسة ، هو فن الفرجة والمشاهدة ، هو فن اللقاء والتلاقى ، كان أكثر من غيره قدرة على اجتذاب الطيور المهاجرة من صقيع الشتاء الى نسيم الصيف •

ولو اننا عدنا بالتاريخ المسرحى الى الوراء ، لما وجدنا فى هـذه

الظاهرة الجديدة أى جديد ، ذلك لان المسرح لم يكن أبدا مجرد معبد يعبر فيه الكاتب المسرحى عن رسالته الخاصة أمام جمهوره ، ولم يكن على الاطلاق مجرد منبر يلتمس من خلاله أفكاره وآراءه ، كذلك لم يكن الممثلون سدنة هذا المعبد وكفى ، وانما كان المسرح مظهرا من مظاهر الاحتفال الجماعى ، وعيدا من أعياد البهجة والسرور ، بل كان طقسا من الطقوس التى يمارسها المجتمع ، وشعيرة من الشعائر التى يؤديها الجميع ، وكانت الغابات والجبـال أقدم مسرح يردد صيحات قرينـات ديونيزيوس وقد امتزجت بأنغام الناى فى جنبات الوادى ٠

فالمسرح اليونانى كان ينحت على سفح تل من التلال ، وكان الموسم المسرحى الكبير يبدأ فى الربيع احتفالا بأعياد ديونيزيوس ، وأما المقاعد فكانت مصطفة طبقة فوق طبقة على شكل حدوة حصان ، وكانت تحيط بحلبة الرقص القديمة المستديرة ، وهى التى كان يتوسطها الاله ، حيث تنحر القرابين ٠

وعنـدما تطورت تراتيل الكورس الى دراما ، أضيف الى المسرح « البروسنيوم » أو البرواز المسرحى ، فضلا عن منصة التمثيل ، وروعى فى بنائهما أن يكونا على محيط الأوركسترا بعيدا عن المشاهدين أو جمهور النظارة ، وبالقدر الذى يسمح لكل منهم بمشاهدة المسرح بوضوح فى أى جزء من أجزائه ، على أن مكان التمثيل فى الأصـل كان هو حلبة الرقص ، التى كانت ثلاثة أرباعها تمتد وسط الجمهور ٠ ولم يكن هذا المسرح أكثر من مجموعة أجزاء ، فمكان النظارة ظل منفصلا عن الأوركسترا ، وظل مكان الأوركسترا منفصلا عن المسرح ، وظل الجزء الأوسط مسطحا دائريا كاملا مخصصا للكورس ، ذلك لأن فن التمثيل نشأ أصـلا من الكورس ، وظل مع الكورس ، وان لبث معها مكرها الى حد ما حتى اختلف آخر الأمر روح المأساة اختلافا كاملا ٠

وهذا معناه أننا لا نستطيع القول ، كما يقول الاردايس نيكول ، بوجود دار للتمثيل بالمعنى الصحيح فى ذلك الحين ، اذ لم يكن ثمة مكان معد للجمهور ، وكان الممثلون جميعـا يتحركون داخل الدائرة الأفقية للكورس ، وكان المنظر الخلفى هو السماء المكشوفة ، والفضاء الجميل الممتد وراء التل ٠

أما المسرح الرومانى فكان شبه دائرى فى تخطيطه ، ومن ثم كان أقل استعدادا فى شمول المنظر المسرحى بالنسبة الى الجمهور ، مع أنه احتفظ بخصائصه الرئيسية التى تشمل ثلاثة أجزاء منفصلة أصلا ٠٠ وهى النظارة والأوركسترا ومبنى المناظر ، الا أن عمل هذه الأجزاء تغير،

فصار قوس المقاعد الحجرية أقرب الى شكل نصف الدائرة ، واحتفظت الأوركسترا بمركزها المتوسط ، غير أن قلة أهميـــة الكورس سمحت بتضييق مكانها ، فبرز المنظر الى الأمام ، بل حدث بعد ذلك أن عدل عن القوس الدائرى وأخذت الأوركسترا الجديدة شكل نصف دائرة ، تنتهى بخطوط مرسومة على زاوية قائمة ٠

ولما انفصل الكورس عن الممثلين ، وزاد الاهتمام بأفراد الممثلين عما كانوا عليه من قبل ، تهيأ الطريق لاقامة المسرح مرتفعا ، وكان هذا المسرح العالى يقام عادة على صف طويل من الأعمدة القصيرة ، ويبرز أمام المنظر ، ولهذا سمى المنظر الأمامى أو الجزء البارز أمام المنظر ، وكان وراءه الطابق الثانى للمنظر يعلوه بهو من الأعمدة تحمل سقفا ، فنرى من خلال هذه الأعمدة نوعا من المسرح الداخلى فى المسافة الواقعة بين الأعمدة وبين الحائط الأمامى ، الى أن تم أخيرا انحسار منصـــة التمثيل الى الصورة التى نشاهدها فى دور التمثيل فى الوقت الحاضر ، وأصبح البروسينيوم بمثابة اطار يحيط بالصورة الدرامية ، وبالتالى انفصل الممثل عن الجمهور عند اسدال الستار ٠

على أننا اذا تمادينا فى العودة بالتاريخ المسرحى الى الوراء ـ الى ما قبل اليونان والرومان حيث مصر القديمة ، لوجدنا ان المصريين القدامى كانوا يقيمون مسرحهم فى العراء ، عند سفح الأهرام ، حيث يقدمون ما عندهم من تمثيليات ، وكانت هذه التمثيليات تؤدى فى ليالى الصيف ، وهو ما يعرف « بنصوص الأهرام » وما يدعى بدراما منف ، وهى نوع من التمرينات المسرحية تؤدى فيما يشبه الطقس أو الشعيرة ، احتفالا بأعياد الحصـــــاد ٠

وكذلك الحال بالنسبة الى التمثيليات الدينية التى كانت تمثل فى أبيدوس فى الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ، تخليدا لذكرى موت أوزوريس ، وكانت تروى كيف مزقت أوصال هذا الاله الى أن جمعتها أخته وزوجته ايزيس ، وذلك استنادا الى ما رواه ايخرنوفرت الذى أعاد صياغة هذه المواد التمثيلية القديمة ، لكى تمثل أمام سيزوستريس الثالث ١٨٨٧ ـ ١٨٤٩ قبل الميلاد ٠

والذى يهمنا من هذا العود التاريخى ، هو ما نؤكده من أن ظاهرة المصيف المسرحى ، وان ظهرت فى السنوات الأخيرة ، الا انها ليست الظاهرة الجديدة تماما ، فقد عرفتها شعوب الفن المسرحى قديما ووسيطا كما عرفتها فى العصر الحديث ٠

ونظرة ولو عابرة الى أشكال المسارح المختلفة التى سمعنا بهـا فى الخارج ، وحاولنا تقليدها عندنا ، مثل مسرح الحديقة ، ومسرح الشارع ، ومسرح القهـوة ، ومسرح الجـراج ، ومسرح العربة فضـلا عن مسرح السيارات الشبيه بسينما السيارات ، تخرج منها بنفس الفكرة ، فكرة الخروج من الداخل ، والانطلاق الى الخارج ، فى نوع من السياحة النفسية والوجدانية عبر فن المسرح ٠

على ان فكرة المصيف المسرحى لا تعنى فحسب المسرح المفتوح بناء أو المكشوف معمارا ، وانما الفكرة تحمل فى طياتها مضمون الفن المسرحى وجوهره معا ، وهو ان المسرح هو فن اللقـاء الحى بين قطبى التجربة المسرحية ، بل الممثل الذى يلقى والجمهور الذى يتلقى ، دون أن يكون هناك بين القطبين أى حائل مادى كما فى اللوحة التشكيلية ، أو الأسطوانة الموسيقية ، أو شريط السينما أو شاشة التليفزيون أو حتى صفحات الكتاب ٠

وربما كانت هـذه الفلسفة الدرامية هى التى تصـدر عنها تلك المحاولات المسرحية الثائرة والمثيرة ، التى نلقاها فى المغرب العربى ٠٠ فى تونس والمغرب ، حيث يحرص فنانو هذين القطرين على العودة بالفن المسرحى شكلا ومضمونا ، روحا ومادة ، الى ينبوعه الأول ، الى العراء المسرحى ، حيث اللقاء الحى المباشر بين المسرح وجمهوره فى نوع من الحفل المسرحى فوق ساحة البهجة والابتهاج ، وفوق منصة الخلق والابداع ، لانه فى جوهره التقاء البشر بالبشر ، وهو ما نراه بشكل مثير وتأثر كما قلت ، فى محاولات الطيب الصديقى ، والطيب العلج ، وعبد الله سنوقى ، والطاهر قيقة وغيرهم ممن ثاروا على شكل المسرح التقليدى ، وحاولوا الخروج من اطاره ، ولم يكتفوا بالثورة بل جمعوا بينها وبين الاثارة ، فى محاولة العـودة الى تراثنـا الشعبى القصصى ، واستلهام الحكاوى والمغازى والسير وحكايات ألف ليلة وليلة فى تواليف مسرحية جديدة ٠

ولو أننا شاهدنا أشكالا مسرحية مثل مسرح الحلبة ومسرح البساط وسلطان الطلبة ، وهى الأشكال التى لا تقف عند حدود الاطار الذى يحطم به الجدار التقليدى بين المسرح والصالة ، وانما تتجاوز ذلك الى الاعتماد على فن المقامة العربية باعتباره الارهاصة الأولى لفن المسرح عند العرب القدامى ، لأدركنا على الفور عمق تجربة الخروج الى العراء المسرحى ٠

ولو اننا عدنا من هذه السياحة الغربية والعربية فى القديم والمعاصر، الى أرضنا المسرحيـة ، وألقينـا نظـرة طبوغرافيـة على خريطة الواقع المسرحى ، لوجدنا العديد من الأماكن والمواقع التى كانت قديما مسارح

صيفية ولم نحاول الا محاولات متعثرة لتحويلها الى ذلك المصيف المسرحى ٠

فى طليعتها بطبيعة الحال ، مسرح أبى الهول ، عند سفح الهرم ، وهو المسرح الذى قدمت عليه أروع العروض المسرحية وأكثرها اثارة ، سواء من الفرق الأجنبية أو من فرقنا المصرية ، ولا أدرى كيف لا يستثمر هذا المسرح استثمارا صيفيا دائما بحيث يصبح مصيفا مسرحيا كاملا ٠

كذلك المسرح العائم على ضفة النيل ، الذى ما أن يطفو فى عام حتى يغرق فى عام آخر ، وما أيسر توظيفه توظيفا مسرحيا حقيقيا طوال موسم الصيف المسرحى ، فتستضاف اليه الفرق المسرحية من القطاع الخاص الى جوار فرق القطاع العام ٠ وما يقال عن المسرح العائم يقال مثله عن مسرح السامر ، وهو من المسارح التى تمتاز بموقعها المتميز الى جانب وقعه فى نفوس الجماهير ، مما يؤهله لأن يكون مصيفا مسرحيا ٠

وما قيل ويقال عن هذين المسرحين ، العائم والسامر ، يمكن أن يقال مثله عن مسرح البالون ومسرح حديقة الأندلس ، فكلاهما يحتل موقعا نادرا على خريطة القاهرة وكلاهما يمكن توجيهه نحو الأنفع والأرفع فى خدمة فن العرض المسرحى من ناحيــة ، واشتياق الجمهور الى المصيف المسرحى من ناحية أخرى ٠

وقبل أن نغادر القاهرة ، وهى العاصمة الكبرى ، لا يفوتنا أن نذكر مسرح النهر المقام على لسان نيل الجزيرة ، وهو موقع شاعرى غناء ٠ ثرى وغنى وقادر على الايحاء بعمق التاريخ وعبق الحضــارة ، اذ يجمع بين أزرق الماء وأخضر الشجر ، بين انفتاح السماء ، وتفتح الحيــاة ، بين الديكور الطبيعى وبراعة الفنــان فى اللعب والتلاعب بعناصر ذلك الديكور ٠

فاذا كان الفن لعبا ، والطبيعة امرأة لعوب ، فما أرق وأعذب العرض المسرحى الذى يصدر من ينبوعى الفن والطبيعة ٠

على أننا اذا غادرنا القاهرة الى الاسكندرية لوجدنا على شاطىء البحر هناك ما نجده على ضفاف النيل هنا ، فما أكثر المواقع والأماكن ذات القيمة الأثرية والفنية التى يمكن أن تترجم بسهولة ويسر الى ذلك المصيف المسرحى ٠

فى طليعتها بطبيعة الحال ، المسرح الرومانى بكوم الدكة ، ولا أدرى كيف يترك هكذا معمارا مهملا دون أن تمتد اليه أصابع الفنان ؟

ان مسرحا كهذا يمكن أن يملأ فراغ الموسم المسرحى بتقديم العروض المسرحية الكلاسيكية من روائع اليونان والرومان ، الى المعالجات العصرية لهذه الروائع ، فأعمال سوفوكليس ويوربيدس وأريستوفان وأعمال سنيكا ومنياندر وبلاوتوس ، فضــــلا عن التمصير المسرحى لهذه الكلاسيكيـــات القديمة ، يمكنها أن ترى الأضواء ، وأن تضىء ليالينا المسرحية من فوق هذا المصيف المسرحى ، فى ديكور من المعمار الطبيعى الذى لا يشعر معه الجمهور بأى أثر للزيف أو الافتعال ، وانما يشعر بتأثير عبقرية المكان ، على نحو ما فعل المخرج الفنان حسين جمعة فى تقديمه لمسرحية « الاسكندر الأكبر » وكأنما هذه المسرحية كتبت لهذا المسرح ، ولا أدرى لماذا لا يعهد اليه والى غيره فى كل صيف باخراج مثل هذه المسرحيات ؟

وغير المسرح الرومانى ، كثيرة هى المسارح الملقاة على شاطىء البحر السكندرى ترفع أكفها بالدعاء لمن يحولها الى مصايف مسرحية ، تسهم فى انعاش الفن المسرحى ، الذى بدأ يتدهور تماما عاما فى اثر عام ٠

والذى نخلص اليه من هذا المسح المعمارى لخريطة الواقع المسرحى، هو أن فكرة المصيف المسرحى مطروحة أمــام الأذهان وأمــام الأبصار ، ولا ينقصها سوى الترشيد الفنى والادارى ، والسؤال الذى يبزغ هنا وعلى الفور ، هو لماذا لا يقام عندنا مهرجان للمسرح فى موسم الصيف المسرحى، أسوة بالمهرجانات الكثيرة والوفيرة التى تقام فى الخارج ٠٠ عربيا وغربيا ؟ واذا كنا بالفعل قد أقمنا للسينما أكثر من مهرجان فى موسم الشتاء وفى موسم الصيف ، على الرغم من كل ما فى هذه المهرجانات من سلبيات ، بل ومن قصور وتقصير ، فلم لا يقام للمسرح ولو مهرجان واحد ؟

على أن هذه الدعوة الى المصيف المسرحى من ناحية ، والدعوة الى مهرجان للمسرح الصيفى من ناحية أخرى ، لا ينبغى أن توقعنا فى الخطأ الكبير الذى وقع فيه الكثيرون ممن قالوا بموسم للشتاء وموسم للصيف المسرحى ، وفهموا من هذا القول ان للشتاء مسرحيات تختلف عما للصيف من مسرحيات ، وأن المسرحية الشتوية ليست هى المسرحية الصيفية ، فالشتاء له مسرحياته التراجيدية الجادة، بينما تقتصر مسرحيات الصيف على المسرحيات الكوميدية الهازلة ، فمثل هذا الفصل التعسفى ترفضه طبيعة الظاهرة المسرحية ، على اعتبار أن العمل المسرحى هو العمل المسرحى سواء عرض فى الصيف أو عرض فى الشتاء ، والجدية لا تقتصر على المسرحيـــة التراجيدية وحدها ، بل تمتــد فتشمل المسرحية الكوميدية أيضا ، بل والمسرحية الفارسية أو الهازلة ٠

فكما انه ليس هناك نقد مسرحى صيفى ونقد مسرحى شتوى ، فليست هناك مسرحية صيفية ومسرحية شتوية ، وانما النقد والفن المسرحيان هما هما ، لهما أصولهما العلمية الثابتة ، وقواعدهما الفنية المتفق عليها ، والتى لا تخضع لتغير الفصول · وما يقدم فى الشتاء يمكن تقديمه فى الصيف ، والعكس صحيح ، شريطة أن يتوقف هذا على فن المعالجة الدرامية وبراعة العرض المسرحى ·

دنيا الفراشات البشرية

« أتوسل اليك أن تلمسى طفلى » ٠٠

بهذه الكلمات المثيرة ، اندفعت امرأة تحمل طفلها نحو راقصة الباليه المشهورة « أنا بافلوفا » وهى خارجة من المسرح ، بعد أن قدمت حفلها الراقص فى لندن ، واستحوذت على جمهور المشاهدين بحركتها الحرة الرشيقة التى تطلقها فى أجواء الخيال فتعبر بها عن مشاعرها وخواطرها أروع تعبير ، حتى يبدو جسدها الهافى وكأنه روح ومعنى ، تترجم به عن نفسها كما يترجم الموسيقى عن نفسه بالأنغام ، وكما يترجم الشاعر عن خياله بالكلمات !

وكأنما وقر فى نفس تلك المرأة الطيبة ، أن فن هذه الراقصة قد ارتفع بها الى مرتبة القداسة ، وان هذا الاعجاز الجسدى لا يمكن أن يكون الا من خوارق العـادات ، فراحت تلتمس عنـدها البركة لطفلها الصـغير !

وهذا صحيح ٠٠ وصحيح جدا . فكما يصدر الاعجاز الذهنى عن عقول الفلاسفة والاعجاز الروحى عن قلوب المتصـوفة ، يصـدر الاعجاز الحركى كذلك عن جسد الراقصة ، فالرقص ليس فنا ترابيا أو أرضيا ، وليس شيئا أقرب الى النجاسة بمقدار بعده عن القداسة ، وانما هو أشبه بالرياضة الروحية التى تحاول أن تتحرر من كثافة البدن ، وتتخلص من جاذبية المادة ، حتى تنطلق الروح فى أجواء الحركة وسماوات الخيال ٠

وهذا معناه أن الرقص غريزة انسانية ، شأنه فى ذلك شأن الضحك والكلام ، فكما أن الانسان حيوان ضاحك ، وحيوان ناطق ، فهو أيضا حيوان راقص ، وان لم يمارس فن الرقص كما لم يمارس فن الاضحاك الا فيما بعد ٠

وليس غريبا ولا مستغربا ان كان الرقص شعيرة من شعائر الأديان القديمة ، ذكرته الأناجيل المقدسة ، بل لا تزال آثاره باقية حتى اليوم فى اذكار الصوفية وبخاصة الطريقة المولوية المنسوبةالى مولانا الشاعر العظيم جلال الدين الرومى ٠ كما يشاهد حتى الان فى كنيسة أشبيليه الكبرى فى الأعياد الدينية ٠

وفى مصرنا القديمة ، نشأ الرقص ربيبا للديانة ، ففى حضن المعبد ولد ، وبين يدى الكهان شب وكبر ، وعلى أرض الوادى المقدس كتبت له الحياة ٠

فقد كان الرقص المصرى القديم ، يؤدى فى المعابد تمجيدا لمعبودات المصريين القدامى ، كما كان يؤدى خارج المعابد فى الكثير من الاحتفالات الدينية ، وكانت الراقصة ترقص شبه عارية ، دون أن يكون فى ذلك أى نوع من أنواع الاثارة ، لان الاحساس بما تمثله من الرموز والشعائر الدينية ، كان أقوى من آية اثارة جنسية ، وكان المصريون القدامى يعتقدون فى قدرة هذا العرى على طرد الأرواح الشريرة ، التى لا تستطيع أن تنال من كل هذا الجمال الذى خلقته الآلهة ٠

ومن هنا نشأت أسطورة « راقصة المعبد » التى انتقلت من الديانة المصرية القديمة ، الى ديانات أخرى كثيرة ، وكانت مادة درامية لكثير من كتاب المسرح ، ومن بينهم أستاذنا الكبير توفيق الحكيم صاحب كتاب « راقصة المعبد » الذى يعد من أروع أعماله على الاطلاق ٠

ولو أننا ادرنا عجلة التاريخ الى الوراء ، وشاهدنا دورة الحضارة ، لوجدنا أن الجذور الأولى للرقص تتمثل فى الرقص الفرعونى الذى نجده بكل تفاصيله مرسوما على جدران المعابد والمقابر ، يحكى قصص راقصات المعبد ، ويصـــور حركاتهن وخطواتهن وايماءاتهن ٠ كما يصـــور الآلات الموسيقية المصاحبة للرقص ، مثل الطنابير والمزامير والدفوف وما يشبه آلة الجيتار ، فضلا عن أسلوب طرقعة الأصابع والتصفيق بالأيدى والدق على الواحدة ٠

أما بدلة الرقص أو البدلة التى ترتديها الراقصة ، فكانت عبارة عن ثوب طويل فضفاض ، صنع من النسيج الرقيق الشفاف ، الذى يسمح

بمشاهدة تضاريس الجسد ، ونتواءات الجسم ، وانسياب الأعضاء ، واستدارة الأرداف ، هذا عدا « البدل » الأخرى التى لا تزيد عن مجموعة من الأحزمة الضيقة المطرزة ، التى تبدو كأطر لتحديد مفاتن الجسد وابراز معالم الجمال ، والتى كانت ترتديها الراقصات فى بعض المناسبات !

وأما أسلوب الرقص نفسه ، فقد كان يجمع بين الفردية والجماعية ، فالرقص الجماعى يؤديه أفراد من الجنسين ، والرقص الفردى تؤديه راقصة امتازت بجمالها الجسدى ، ورشاقتها الحركية ، ومهاراتها الخاصة ، وروحها الشفافة ، وابتسامتها المعبرة وأحيانا ينبثق الرقص الفردى عن الرقص الجماعى ، عندما تسفر الرقصة الجماعية عن راقصة ذات مزايا متميزة ، تنبرى من وسط الجماعة لتعرض وتستعرض فى وقت احد ٠

وكان الرقص فى مجموعه أشبه بالتابلوهات الراقصة ، حيث تتكون الرقصة من سلسلة متتابعة من المناظر يحاول الراقصون والراقصات جميعا أن يعرضوا من خلالها تشكيلة واسعة من الحركات ، والايماءات ، والتوقيعات ، التى يغلب عليها طابع الأناقة والرشاقة ، والتى تقترب كثيرا من رقص الباليه الحديث ٠

ولسنا هنا بصدد الكلام عن الرقص الفرعونى القديم ، وانما الذى يهمنا منه الأن ، أنه كان الجذور الأولى للرقص بوجه عام ، وأنه انتقل بشكل أو بآخر الى بلاد الاغريق ثم الى بلاد الرومان ، الى أن تعددت أشكاله، وتنوعت أساليبه ، وأصبح لكل أمة طابعها الخاص فى الرقص ، الذى يعبر عن وجدانها الفنى الأصيل ، ومزاجها الشعبى أو القومى ٠

وهذا الكلام ، ليس كله من عندى ، وانما هو بعض ما قاله الناقد الفنى الشهير فيرنوهول فى كتابه الحديث عن « عالم الرقص والباليه » والذى يعد حتى الأن ، من أهم بل أهم كتب هذا الناقد ، الذى ولد فى كندا ، وتلقى علومه فى انجلترا ، وتمرس بكتابة نقد الباليه لمجلة « عصور الرقص » ٠ وفى اثناء أدائه للخدمة العسكرية ، شرع فى تأليف كتابه عن « الباليه الانجليزى الحديث » وهو الكتاب الذى نشر فى عام ١٩٥٠ ، ثم اعيد نشره فى طبعة شعبية بعنوان « الباليه »

وفى هذه الأثناء كان فيرنوهويل يمارس هواية الرقص فى فرق الرقص المختلفة مثل مسرح الرقص ، والباليه الزنجى ، ثم عمل بعد ذلك مديرا لخشبة المسرح ، ومديرا للاضاءة لمختلف فرق الباليه ، بما فى ذلك فرق الباليه الهندى ، وفرق الكابوكى اليابانية ٠

أما كتابه الثالث « تحليل فن الباليه » الذى نشر فى الولايات المتحدة

فى سلسلة « عالم الرقص » فهو يكاد يغطى كل الأساليب الرئيسية من الرقص التمثيلى حتى فرق الرقص الجوالة ·

ويعد فيرنو هول حاليا ، الناقد الأول لمجلة « الباليه اليوم » ، فضلا عما يكتبه للصفحة البريطانية فى علم الجمال ، من بحوث ودراسات حول فن الرقص والباليه · وله محاولات بارزة فى تطوير فن الكوريولوجى ·

ولقد عمل فيرنو هول لمدة سنوات فى التليفزيون البريطانى ، وخاصة فى برامج « الرقص » ، كما أصبح منذ عام ١٩٦٩ ناقد الباليه الأول لجريدة الديلى تلجراف ·

وترجع الأهمية البالغة لكتاب فيرنو هول هذا «عالم الرقص والباليه» الى انه يغطى بالنقد والتقييم والتاريخ أهم فرق الباليه فى العالم ، منذ عصورها القديمة وحتى الوقت الحاضر ، فهو يبدأ مع فجر الحضارة الاول ، ناظرا الى الرقص الفرعونى القديم على أنه الجذور الأولى لفنون الرقص بوجه عام ، وأن غلب عليه طابع الشعيرة الدينية أو التمثيلية الدينية ، وما كان يعرف بتمثيلية ابيدوس وكان يمثل فى الالف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ، تخليدا لذكرى موت أوزوريس ،وكذلك عرفت التمثيلية الدرامية ، أو ما كان يعرف بدراما منف ، وهى عبارة عن نوع من الرقصات المسرحية ، ذات طابع دينى أو شعائرى تمثل عند سفح الأهرام ·

وانتقل هذا الطابع الى بلاد الاغريق ، فكان الرقص الجماعى عند اليونان ، يستهدف تكريم الاله ديونيسيوس ، وكان كذلك عاملا من عوامل نشأة المسرح الاغريقى ، فالكورس فى المسرح لم يكن يؤدى دوره الا رقصا، رغم ما يقوم به الكورس من تعبير عن وجدان الجماعة ، وضمير الشعب ·

وتشابكت العلاقة بين فنى الرقص والمسرح فى بلاد الهند ، حتى كانا شيئا واحدا ، أو شيئين لا ينفصلان ، حتى لقد كان يبدأ بالصلاة وينطوى على مجموعة من الحركات والتعبيرات المعقدة ، وهى صفة من صفات الرقص الهندى ، كما فى رقصة « الناوتش » على سبيل المثال !

أما فى اليابان ، فقد تأثرت الرقصات الاولية بالرقصات الصينية القديمة ، ثم تطورت بعد ذلك تطورا بالغا وسريعا ، حتى لقد أنشىء معهد لدراسة فنون الرقص فى القرن الرابع عشر ، ثم ما لبث الرقص أن اقتحم المسرح ، فأصبح عنصرا من عناصر مسرحيات « النو » الشهيرة ، هذا على صعيد الرقصات ذات الطابع الدينى ، أما الرقصات غير الدينية فقد كانت تقوم بها فتيات « الجيشا » فى تلك البلاد !

هذا عن الرقص فى العصور القديمة ، أما فى العصور الوسطى ،

فقد تفشى الرقص على نحو يشبه الوباء ، سواء بسبب نوبات هستيرية ، أو تعبيرا عن دوافع دينية ، وهو ما تجلى واضحا كما يقول المؤلف فى « رقصة الموت » التى صورها الرسامون وتغنى بها الشعراء ، والاصل فى « رقصة الموت » انها كانت مسرحية اخلاقية من مسرحيات العصور الوسطى ، تتألف من حوار بين الموت من ناحية ، وجميع طبقات الشعب من ناحية أخرى ، ابتداء من البابا الى من هم دونه فى السلم الاجتماعى ، ولقد وضعت فيها الرسوم ، ونظمت الاشعار ، وكتبت الموسيقى ، وربما كانت افضل الصور التى تمثل « رقصة الموت » تلك التى رسمها هولباين الأصغر ، وكذلك أفضل الأشعار قصيدة جوته عن « رقصة الموت » هذا فضلا عن المقطوعة الموسيقية الشهيرة التى وضعها سان سانز عن هذه الرقصة ٠

أما عن الرقص فى العصور الوسطى كنشاط اجتماعى ووسيلة من وسائل الترفيه ، فقد كان قاصرا على المثقفين وبلاط الملوك ،وخاصة فى فرنسا ، حيث ظهرت رقصة « الفولتا » ، التى خرجت منها رقصة«الفالس»، والتى نشأت عنها بدورها خطوات الرقص الحديث !

أما فى بداية عصر النهضة ، فقد ظهر نوعان من الرقص ، النوع الهادىء « سيلو » الذى ظهر فى بلاط الملك شارل التاسع ، والنوع السريع « فاست » الذى انتشر بين الريفيين والعامة من الشعب ، وفى عهد الملكة كاترين دى مديتشى ، انتشرت سلسلة من الرقصات ، منها رقصة « فولتا » أو رقصة القفزة ، أما فى عهد الملك لويس الرابع ، فكان الرقص فى فرنسا قد بلغ غايته ، ووصل الى درجة عالية من النضوج والتطور ، وخاصة بعد أن أنشئت اكاديمية الرقص الملكية فى عام ١٩٦٢ ٠ ومن أشهر الرقصات التى عرفت فى ذلك العصر ٠٠ رقصة الكورانت ، ورقصة البافان ، ورقصة السرابند ، ورقصة الكوتيون ، ورقصة الكوداريل أو الكونتر دانس ٠

ومن فرنسا انتقلت هذه الرقصات الى انجلترا ٠ ولكنها لم تنتشر كثيرا فى هذه البلاد ، وظلت رقصة روجر دى كوفرلى هى الرقصة المحبوبة لدى الانجليز ٠ كما ظلت القرى والمدن الريفية هناك ترقص رقصة الموريس ٠

أما فى الدول الأخرى ، فقد ظهرت أنواع أخرى من الرقص ، يشرحها مؤلف هذا الكتاب بالتفصيل ، ولكننا نكتفى هنا بذكرها فقط ، مثل المازوركا ، والبولونيز فى بولندا ، والفنداجوا والبوليرو فى أسبانيا ، والترنتلك والسلتاديللو فى ايطاليا ، والفالس والجالوب فى المانيا ، أما

أمريكا ، فمنها خرجت رقصات الفوكس تروت عام ١٩١٢ ، ثم الجاز عام ١٩٢٠ ، ثم الشارلستون ٠

كما يذكر المؤلف رقصات أخرى مثل التانجو الأرجنتيني والمتشيش البرازيلي ، ورقصة الرومبا التي خرجت من كوبا ٠
هذا كله عن تطور فنون الرقص ، وأنواع الرقصات المختلفة . أما عن نشأة في الباليه وتطوره ، فيقول فيرنو هول مؤلف هذا الكتاب ، ان فن الباليه عرف في القرن الخامس عشر ، وظهر أول ما ظهر كجزء من الأوبرا، ثم تطور بعد ذلك بحيث ظهر في ايطاليا كفن متكامل يجمع بين الموضوع والموسيقى والمناظر ، وذلك في فرقة الباليه الملكية التي أنشئت في باريس عام « ١٥٨١ » ٠

وكان رامو أول من وضع القواعد الخمس الأساسية ، التي تعد أساسا لهذا الفن من فنـــون الرقص ، وذلك في عام ١٧٢٥ . ومع مطلع القرن التاســع عشر ، انتشر هذا الفن من فنــون التعبير ، بل ذهب البعض الى اعتباره أرقى فنون التعبير على الاطلاق ٠ وكان ذلك في ايطاليا وفرنسا ، ومنها انتقل الى روسيا في منتصف ذلك القرن ، حيث وصل الى أعلى درجات النضوج والاكتمال ، وذلك بفضل اعلامه من أمثال ٠٠ فوكين ودياجيليف ، وراقصين وراقصات شكلوا مرحلة الاعجاز مثل نيجنفسكي وبافلوفا ٠

ولقد امتد التأثير الروسي في أوائل قرننا العشرين الى سائر أنحـاء أوروبا ، فظهرت أكثر من فرقة من فرق الباليه ، في أكثر من بلد من بلدان العالم ٠٠ القديم والجديد على السواء ، ففي ألمانيا ظهرت فرقة جوسي ، وفي انجلترا ظهرت فرقة سادلر ويلز ، وفي الولايات المتحدة ظهرت فرقة مسرح الباليه !

على أن فن الباليه في قرننا العشرين ، طرأت عليه تغييرات جذرية ان لم تكن جوهرية ، فهو لم يقف عند حدود التغييرات التي أحدثها أنطوني تيودور في انجلترا ، أو تلك التي قام بهـا اجنس دي ميل في الولايات المتحدة ، ولكنه تأثر بمبتكرات الفنانة الكبيرة ايزادورا دنكان ، التي رفضت التقيد بقواعد الباليه الكلاسيكي المعروفة ، وحرصت على أن تدخل عليه نظاما جديدا ، تكون الاشارة والوقفة فيه طبيعيتين ، وهذا هو ما يعرف بفن الباليه الحديث ، الذي يتجه نحو اللاتقليدية في القواعد ، والحرية في الحركة ، والتشكيل في التكوينات ، والموسيقى الحـديثة في مصاحبتها للرقصـات ٠

وبعد أن يقارن المؤلف بين خطوط فن الباليه الحديث ، وبخاصة في أحدث خطوطه في الولايات المتحدة ، وبين تراث دياجيليف من ناحية ، وبين

الباليه السوفيتي من ناحية أخرى ممثلا في « فرقة باليه كيروف » و « فرقة باليه بولشوى » ، ثم بين هذا كله وبين الباليه الانجليزى ممثلا في « فرقة الباليه الملكية » وعند أعلام من أمثال نابنيتي دوفالوز وفردريك آشتون ومارجوت فونتين . وأخيرا الباليه الفرنسى ممثلا في فرقة باليه أوبرا باريس ، وعند رائد مثل رولان بيتيت ، بعد هذا كله ينتقل الى أشكال الرقص الشعبى التى تتزيا بزى الباليه أو تتحلى بصورته ، مثل رقص الفلامنكو في أسبانيا ، وباليه الفولكوريكو أو الشعبى في المكسيك ، ورقصة الدبكة في لبنان ٠

ولا ينسى المؤلف بعد هذا كله ، أو في ختام هذا كله ، أن يفرد الفصل الأخير من كتابه هـذا « عالم الرقص والباليه » لما سماه « باليه التليفزيون » حيث يتناول في هذا الفصل خطوط فن الباليه الصالحة لهذا المجال الجديد ، وهو شاشة التليفزيون ، وكيف أن هذا الجهاز السحرى العجيب الذى استطاع أن يتطفل على كل بيت ويقتحم كل أسرة ويصبح على حد تعبيره أحد أفراد الأسرة الجديدة ، شأنه شأن الجريدة والرغيف ، استطاع في ذات الوقت أن يفرض أسلوبا بعينه من أساليب الرقص ، ولونا بعينه من ألوان فن الباليه ٠

وأخيرا فهذه الكلمات جميعا ليست أكثر من اشارة صغيرة الى كتاب كبير ، أو هى اشارة أصبع الى قصر كبير ، ولا تزال الاشارة صغيرة ولا يزال القصر كبيرا ٠

فنوننا التشكيلية .. هل لها طابع قومى ؟

الصورة الساكنة والصورة المتحركة ، هذان هما الفنان اللذان يؤرقان وجداننا الثقافى بوجه عام ، أحدهما هو الفن المتطور من بين فنوننا جميعا ، ولكنه فن بلا جمهور ، والآخر هو الفن الجمـاهيرى ، بل أكثر فنـوننا جماهيرية ، ولكنه فن يحتاج الى الكثير من التطوير .

الأول هو الفن التشكيلى الذى لا يزال الى حد كبير مجموعة من اللوحات المعلقة على جدران الصـالونات ، أو كمية من التماثيل المتناثرة فى أروقة المتاحف ، دون أن ينزل من على الجدران أو يخرج من الأروقة ليمشى على الأرض ، ويصل الى وجدان الجماهير .

وصحيح ان بعض فنانينا التشكيليين حققوا نجاحات بارزة ، والكنها النجاحات التى تعبر عن مهارة أصحابها من ناحية ، وثقافتهم الأجنبية من ناحية أخرى ، دون أن تشكل موجات فى تيار فنى عـام ، يكشف عن شخصيتنا القوميـة فى الفن ، ويتغلغل فى ضـمير الكثرة المتـذوقة من الجمهور .

وربما كانت تلك الأزمة هى التى عاناها الفنان التشكيلى الراحـل رمسيس يونان ، والتى عبر عنها بقوله : « ولا علاج لهذا الموقف المؤسف الا أن يلتفت المثقفون ، وبخاصة الأدباء والشعراء منهم ــ الى نشاطنا فى ميدان الفنون التشكيلية ، ويعنوا بدراسته عنايتهم بالمسرح أو القصة مثـلا » .

وترجمة ذلك بعبارة أخرى ان فننا التشكيلى ينبغى أن يغادر جدران المنازل وأروقة الصالونات كوسيلة من وسائل الزينة والزخرفة ، لكى يتحد مع الفنون الأخرى الأكثر جماهيرية والأقدر على التعبير عن عالمنا المحمى فى تشابكه وتداخله ومواكبته لمرحلة النمو الحضارى التى يجتازها مجتمعنا المعاصر ٠

هكذا اتجه بيكاسو على الرغم من جماهيرية الفن التشكيلى فى أوربا الى فتح آفاق جديدة أمام الخط واللون ، عندما دعاه الشاعر جان كوكتو الى فرنسا ليعد ديكورات باليه « الاستعراض » وعندما استجاب لدعـوة الموسيقار ايجورسترافينسكى الذى أعد له ديكورات باليه « القبعة المثلثة الألوان » وعندما عمل مع الفنان سيرجى دياجيليف مؤسس فرقة الباليه الروسى ، الذى كان يؤمن بأن الديكور فى المسرح ليس مجرد خلفية ساكنة ، ولكنه عنصر ديناميكى فى حركة المسرحية ٠

واذا كان بعض مخرجينا المسرحيين قد تنبهوا أخيرا الى هذه الحقيقة حقيقة الاخوة بين الفنون ، تلك التى يلتقى فيها الصوت بالصورة ، ويتعانق الخط مع اللون ، فلعل أبرز عمل فنى تآخت فيه هذه الفنون ، وعرف الفن التشكيلى كيف يصل من خلاله الى الجمهور ، هو مسرحية « ثورة الزنج » التى توافرت لها كلمات معين بسيسو الشعرية ، وديكورات عمر النجدى التشكيلية ، ورؤية نبيل الألفى فى الاخراج ٠

وكذلك مسرحية « مارا ـ صار » التى جمعت بين شاعرية يسرى خميس فى الترجمة ، وتشكيلية صالح رضا فى الديكور ، وفنية أحمد زكى فى الاخراج ٠

أما فى السينما فربما كانت الأفلام التى توافرت لها مثل هذه الأبعاد ، على جانب كبير من الكثرة والوفرة ، مما جعلها بالتالى نقلات واضحة فى تاريخ الفيلم المصرى المعاصر ٠

من هذه الأفلام على سبيل المثال ، فيلم « المستحيل » الذى جمع بين فن مصطفى محمود القصصى ، وفن يوسف فرنسيس التشكيلى ، وفن حسين كمال فى الاخراج ٠

ومثله فيلم « الأرض » الذى تلاقت فيه روائية عبد الرحمن الشرقاوى وفنية حسن فؤاد ، وحرفية يوسف شاهين ، هذا فضلا عن فيلم « المومياء » الذى عرفه مخرجه شادى عبد السلام ، كيف يبعث فى الصورة التشكيلية الساكنة ، التى لا تزيد ألوانها عن الأبيض والأسود ، تيارا عضويا ينبض بالحركة والحياة !

وفى مجال النشر ، يجىء هذا الكتاب « فى صحن مصر » عملا فنيا جديدا ، توافرت له أمثال هذه الأبعاد ·· توافرت له فنية الأديب محمود عوض عبد العال ، وتشكيلية الفنان عصمت داوستاشى ، ولوحات عدد من فنانينا التشكيليين بين نحت وحفر وتصوير ، من بينهم محمود موسى ، وأحمد عبد الوهاب ، وشاكر المعداوى ، وعلى عاشور ، وفاروق شحاته ، وطارق زيادى ، وتوفيق الوكيـل ، وعلى رأسهم جميعا الفنـان المصرى العالمى ·· سيف وانلى !

ولم يقف أمر هذا الكتاب عند هذا الحد ، حد الانحسار بين الورق ، حيث الكلمة المقروءة غير المنطوقة ، والصورة الساكنة غير المتحركة ، بل تحول الى فيلم تسجيلى نراه بالعيون ونسمعه بالآذان ، ونتابعه بكل ما أوتينا من حب لمصر ·

وهو الفيلم الذى تضافرت على انتاجه مجموعة من شباب « أفلام الصحوة » بالثغر السكندرى ، آمنت بأنه عندما تزدحم الشوارع بالطوابير المنتظرة فى لهفة أمام دكاكين الخضار واللحوم والأسماك والخبز ، تنعدم جدوى كلمة الفن أو فن الكلمة ، فأما اذا تحولت الطوابير الزاحفة لتكون أمام صالات المعارض التشكيلية ، ومتاحف الفنون الجميلة ، وقاعات الاطلاع العامة ، عندئذ يمكن لفن الكلمة ، وفن الصورة ، وربما فن التعبير بوجه عام ، أن يجد مكانه فى صحن مصر !

والواقع ان صدور هذا الكتاب ـ السيناريو « فى صحن مصر » يشكل انعطافة واعية فى مسيرة الأديب الروائى محمود عوض عبد العال ، الذى صدرت روايته الأولى « سكر مـر » فى عام ١٩٧٠ فاستطاع أن يلفت اليها الأنظار باعتبارها عملا جديدا يستخدم أسلوب « تيار الوعى » بوعى ، وربما لأول مرة فى الرواية المصرية ، ثم صدرت روايته الثانية « عين سمكة » ١٩٨٠ أى بعدها بعشر سنوات ، فكانت تأكيدا وتعميقا لهذا الأسلوب الذى تميز به هذا الأديب وسط زملائه من أبناء الجيل !

على أن الأديب محمود عوض عبد العال ، صاحب قضية فى الفن التشكيلى ، وهى قضية على جانب كبير من الخطورة والخطر ، اذا كنا نؤمن حقا بدور الفن التشكيلى فى حياتنا المعاصرة ·

يطرح هذا الأديب قضيته الفنية من خلال توصيفه للفن التشكيلى العربى الحديث ، الذى هو فى رأيه « طريقة جديدة للنظر الى الأشياء ، ولاختيار العالم من خلال العينين والخيال » ·

ولكن فنانينا التشكيليين كهذه الألوان المتضاربة ، يبتدعون خليطا من الأشياء المألوفة ، بعضها يشد العين ، والبعض الآخر لا يثير الانتباه ،

وذلك لعدم وجود طابع قومى لفنوننا التشكيلية ، يجمع هذا الشتات فى تيار فنى متجانس ٠

نعم عندنا فنانون تشكيليون ، ولكن ليس عندنا فن تشكيلى !

وصحيح ان لكل فنان شخصيته الفنية ، وطابعه الخاص ، وأسلوبه المميز ، ولكن الصحيح أيضا أننا لا نستطيع أن نقول بوجود ملامح عامة وسمات مشتركة أو بالأحرى خط فنى عام ، يميز فننا التشكيلى عن غيره من فنون الدول الأخرى ، فهو فن مصرى عربى ، يشبه واقع حياتنا العربية المتنافرة على الخريطة من المحيط الى الخليج ، انه فن قلق ، نافر ، مشوش معصوب العينين لوجود حائل بينه وبين روحه الحرة ٠

وهكذا تصبح القضية لله الفنان وليست فى موضوع الفن ، أو بالأحرى تصبح قضية الجيل أو قضـية تواصـل الأجيال ، وعنده ان الجيل الحاضر لا يستطيع ان يجد حلا لهذه القضية ، لانه جيل يكاد ان يكون مقطوع الصلة بجيل الريادة فضلا عن انه جيل مراوغ ، غامض الأسلوب ، وهو ما يسميه صاحب هذا الكتاب بصدمة المستقبل التشكيلى ٠

كان فن مختار بشارة الطريق الى فن قومى ، فى تماثيله وداعة الوادى وعراقة التراث وروح العصر ، وفى ابداعاته روعة الفن المصرى القديم ، ورشاقة الأثر الاسلامى ، وصرخات الفن المعاصر ٠

وكان محمود سعيد فنانا مصريا أصيلا ، بالنور الذى يشع من لوحاته والمعمار الذى يسيطر على تكويناته ، والتفسير الذى قدم من خلاله صورة كاملة لبيئته وعصره ٠

وكان فن ناجى محصلة رؤى متعددة وثقافات مختلفة ،اجتمعت له أعماق التراث المصرى ، واجواء البيئة الافريقية ، ورؤى حضـارة البحر المتوسط ، مع الحفاظ رغم هذا كله على أصالة الطابع القومى ٠

أما راغب عياد فقد استطاع أن يكسر قيود الفن الأكاديمى ، باتجاهه الى تصوير الحياة الشعبية والبيئة الفولكلورية بأسلوب تعبيرى ، يجمع الى الحركة الحرة فى التعبير ، الاستخدام الجرىء للألوان ٠

واذا كان كل رائد من هؤلاء الرواد قد شكل فى ذاته مدرسة قائمة بذاتها ، لها طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، فثمة جماعات فنية جاءت بعد ذلك ، تحاول مواصلة العطاء ، واستكمال المسيرة ، مثل جماعة الفن المعاصر ، وجماعة الفنانين الشرقيين ، وأصحاب دعوة الفن والحياة ٠ فهؤلاء جميعا لم يكفوا عن السعى لابداع لغة تشكيلية خاصة ، فيها عراقة

المصرى القديم ، وفيها الظروف المحيطة بعصره ، وفيها لهجة مميزة بين لغة العالم التشكيلى المتعدد اللهجات ·

غير أن موقف الفنان المصرى المعاصر فى مفترق الطرق ، يشده فى أكثر من اتجاه ويقتضى البحث عن المنهج الصحيح ، الذى يلتزم به فى مجال الخلق والابداع ·

فقومية الفن واستحياء التراث كما يقول بدر الدين أبو غازى ، يكتنفها أحيانا خطر الفطرة المحدودة ، والانغلاق فى أفق ضيق ، وافتعال أشكال واستعارة سمات تقف عند الملامح الخارجية للتراث ، وتقحم على سطح العمل الفنى بعض العناصر دون توغل فى أعماق التراث ، ومن ثم يقف الأمر أحيانا عند القوالب والأشكال الخارجية ، دون النبض العميق الذى تتمثل فيه روح مصر ·

يقابل هذا الخطر الذى يصدر عن النظرة الضيقة لمفهوم الفن القومى ، وعن افتعال قوالب وأشكال سطحية ، خطر آخر يصدر عن مجاراة بعض الموجات الحديثة فى العالم ، واتباعها بدعوى التطور وعالمية الفن · مما يؤدى بالفنان الى أن يفقد صدقه الخاص ، ذلك الذى ينبعث من أصالته ، ويرتفع به عن التبعية ليحقق ذاته فى الفن ·

ولكن ·· اذا كان التاريخ سبيل الى فهم الحاضر ، وطريق الى الامل فى المستقبل ، وكان الوعى بالطبيعة والشعور بالاتحاد بها ، ما زال ملموسا حيا بين الناس فى الريف والمدينة ، الا يعنى هذا أن الجوهر الاساسى فى موقف الفنان المصرى القديم تجاه الوجود كان ولا يزال ، ايمانا بالحياة ، ووعيا بالخلود ، وتفاؤلا رغم كل ما يدعو الى اليأس والقنوط ؟

مهما يكن من أمر التحول الذى طرأ على العالم فى هذا العصر ، فان الفنان لا يستطيع أن ينكر أرضه أو يتنكر لتراثه ، واذا كانت اكتشافات العلم الحديث ، تؤثر فى مجرى الحضارة ، وفى تشكيل روح العصر ، فهى فى مجال الابداع الفنى لا تستطيع أن تمحو ذاتية الفنان ، ولا أثر التراث ولا تأثير البيئة ·

وهذا معناه أن أصالة الفنان تنبع من صدق حسه واحساسه ، ومن تفتح وجدانه لكل ما حوله ، ومن بلورة رؤيته البصيرة ، ولقد عبر الاستاذ حامد سعيد فى دراساته عن الفن وعن اعادة تكوين الشخصية المصرية ، عبر عن ذلك المعنى بقوله : « اذا كان للعصر قمته المتاحة من الوعى ومجموعة المشكلات المعقدة ، فان للمكان الذى يحيا فيه الانسان أحكامه الخاصة ، والمكان فى الثقافة ليس وضعا ماديا فحسب ، انما تترجم ثقافة الكتلة

البشرية صاحبة المكان عن معناه : النامى أو المتهاوى ٠٠ وبهذا يكون للمكان معامله الخاص به ، بالاضافة الى معامل العصر الذى يؤثر بدوره فى منطقة الوعى وذاتية المشاكل ونوعية الخلق » ٠

وتأسيسا على ذلك ، فان فنون عديدة من دول الحضارات تقدم فى مجال التعبير المعاصر أمثلة تجمع بين المحلية والعالمية ، وفيها تلك الصفة الخاصة التى تسم الأثر الفنى بالصدق والأصالة ٠

نعم ٠٠ كما يقول الأديب محمود عوض عبد العال ، أن الفنان المصرى ليس حديث الولادة ، أنه عجوز العمر والتجربة والتجوال ، فهو مسافر فى البحث عن كينونته ، ولم تكن صوره ونقوشه وتماثيله الا تراتيل صلاة فى معبد الاله الأوحد ، فمن حضن المعبد خرج الدين كما خرج الفن ٠

ولكن الفن فى عالمنا المعاصر ، أصبح نشاطا على هامش الحياة ، ولم يكن الأمر كذلك ، ولا ينبغى أن يكون ، فعندما تصبح الحياة دون أن يكون الفن أحد مقوماتها الأساسية ، تصير حياة معدومة القيمة ، والقيمة هى قوام الحياة ٠

وهنا يجىء دور التجديد فى الفن ٠ وعند أديبنا الفنان أن التجديد فى الفن ليس عملا بسيطا ، انه تغيير النظرة الى الفن ، نتيجة لاختلاف زاوية الرؤية وطريقة الابداع ٠ وهذا عمل ضخم لا يحدث بين يوم وليلة ، لأن المناخ الجديد ، يقتضى منا أن نفرق تفرقة جذرية بين أن نعمل صورة وأن نرسم فنا ، فكل ما هو داخل أربع خشبات فى هيئة برواز يسمى صورة ، ولكنه ليس فنا بأى حال من الأحوال ، وما أكثر المصورين عندنا ، الذين يعملون صورا ، وما أندر الفنانين الذين يرسمون فنا ٠

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى هناك تجارب حديثة فى مجال الفنون هى فى حقيقتها افراز مجتمعات تعيش حياة غير حياتنا ، وتعانى هموما غير ما نعانيه من هموم أنها من ظواهر التطرف والتمرد والتحطيم فى حياة هذه المجتمعات ، مثل صيحات الهيبيز ، وصرخات العبث أو اللا معقول ، والابداع تحت ايحاء المخدرات ، وتقاليع الأزياء الجديدة فى نزقها اللونى وخليطها العجيب ، وهى مما ينعكس على لوحات الفنانين ورسوماتهم ، بينما هى فى الحقيقة افتئات وليست اضافات للقيم الفنية ، أنها صرخات احتجاج واصرار لتحطيم قيم التشكيل فى العمل الفنى ، تحمل نذر المرض أكثر مما تحفل بدلائل الصحة ٠

وهنا يأتى دور النقد والتوعية النقدية ، فالنقد هو الكفيل بشرح

ابعاد التغيير الذى طرأ على تذوقنا للفن الحديث والتوعية النقدية هى وحدها القادرة على خلق جمهور أكثر وعيا بمفهوم الفن الصحيح ٠

ولكن النقد فى أزمة ، وأزمة النقد هى أصل كل الاحباطات التى تواجه الفنانين التشكيليين فى مصر ، فكل ما يكتب فى الصحافة عن المعارض الفنية لا يتجاوز مرحلة التسجيلية اذا استخدمنا مهذب التعبير ، أما اذا سمينا الأشياء بأسمائها فهو أرتزاق صحفى أو سمسرة نقدية ، مما جعل عددا من الفنانين الممتازين يعزفون عن فكرة المعارض لعدم جدواها ، ولسوء الاتصال عن طريقها بالجماهير ٠

حقا أن المشهورين من الفنانين الجادين لا يتجاوز عددهم أصابع اليد ألواحدة ٠ وعدد الفنانين الجادين الذين لا تعرفهم الحركة التشكيلية أضعاف أضعاف هذا العدد المتواضع من الفنانين المشهورين ، وهذا معناه انه لا بد للصحافة التشكيلية من القيام بدور أكثر جدية فى انهاض الحركة ألفنية ٠

وهى دعوة مفتوحة للأدباء ونقـاد الأدب ، أن يوسـعوا من دائرة اهتمامهم الأدبى والنقدى بحيث يشمل ألفن التشكيلى ، كما يشمل غيره من فنون ألقول والتعبير ، هكذا كان عميد الأدب ألعربى طه حسين يفتتح المعارض الفنية بالاسكندرية لمرجريت نخله وغيرها، وكان عباس محمود العقاد يكتب نقده الفنى فى الصحافة اليومية عن محمود سعيد ومحمد ناجى ومحمود مختار ، وغيرهما من أمثال هيكل والمازنى وسلامة موسى ٠

حقا أننا فى حاجة الى طرد العملة الرديئة من السوق ، كما يقول صاحب هذا الكتاب ، لأن مرتزقة الكلمات ، وباعة القطعة فى الصحافة المصرية ، قد أجهزوا على مستقبل عدد كبير من الفنانين ٠

غير أن الكلام عن قضية الفن فى وقتنا الحاضر ، وعن جيل الفنانين التشكيليين المعاصرين ، يقودنا الى الكلام عن الجيل السابق ، أو جيل الريادة ، وحقيقة التواصل بين الأجيال ، وعند أديبنا ألفنان أن جيـل المعاصرة لا نكاد نجد فى أعماله ما يؤكد انفعاله أو تفاعله ، مع الجيل الرائد ، فهو جيل مقطوع الصلة ، لا يمثل الا نفسه ، وتمثيله لنفسه لا من حيث هو جيل له ملامحه المتميزة وسماته المشتركة ، ولكن من حيث هو افراد داخل أطار الجيل ٠

ومن المؤكد كما يقول هذا الأديب أن روح التعامل بين أجيال الفنانين ومساعدة بعضهم لبعض ، لم يحقق شيئا يذكر اذا قورن بما كان يبذله

الفنانون الأجانب من أجل اثراء الحركة التشكيلية فى القاهرة والاسكندرية مع بداية هذا القرن ٠

فما فعله أتوربنوبيكى مع أدهم وسيف وانلى،ومابذله جياكو اسكاليت مع محمود موسى وغير ذلك من النماذج المشهورة ، لا يمكن أن يتكرر مرة ثانية بين فنان مصرى كبير وفنان مصرى صاعد ، وهذا ما عبر عنه بيكى فى افتتاحه لمرسم سيف أدهم الخاص ، بتسجيله لهذه الكلمات :

« ما أشق الطريق الذى ستسلكه ، خصوصا فى هذا البلد الذى لم ينضج فيه الوعى الفنى الدى الجمهور بعد ،فالايطالى يشترى من الايطالى، والفرنسى من الفرنسى ، أما المصرى فيشترى من كل هؤلاء ما عدا الفنان المصرى » ٠

والعيب كما يقول الأديب محمود عوض عبد العال ، ليس داخلا فى التكوين الأخلاقى ، وانما فى انحطاط الظروف الاجتماعية التى تحكم القيمة النفعية المادية بين الاثنين ، وتوقف مقدار النشاط المخلص والمعطى من أجل الفن ٠

وعلى الرغم من هذا كله ، على الرغم من عدم وجود اساتذة لهذه الأجيال الطالعة بعد جيل محمود مختار ، ومحمود سعيد ، ومحمد ناجى ، وراغب عياد ، ومرجريت نخلة ، وأحمد صبرى ٠ وسيف وانلى ، ومحمود موسى ، وجمال السجينى ، فاننا نستطيع أن نميز عددا من الفنـانين التشكيليين ، استطاعوا أن يتركو بصماتهم على جبين الحركة التشكيلية ، وأن يحولوا الدفة لصالحهم باقتدار فنى ، وأن يتقدموا الساحة بعطاء وفير وبصيرة واعية ٠ فكان أحمد عبد الوهاب ، وآدم حنين ، وكمال خليفة ، وصلاح عبد الكريم ، وصالح رضا ، ورمزى مصطفى ، هم أول من تميزوا بعـد جيل الرواد ، متمتعين باحساسات صادقة كحصيلة ذاتية فى العمل الفنى ، ومعاناة خاصة فى الخلق والابداع ٠

ويطلع وراءهم جيل آخر من النحاتين القلقين ذوى التجارب الملفوحة بلهب الحرب والهزيمة والسفر والانتظار ٠٠ جابر حجازى ، وطارق زيادى ، و زوسر مرزوق ، وأحمد السطوحى ٠

وفى التصوير المصرى الحديث نجد أعمال حامد عويس ، وعبد الهادى الجزار ، ورمسيس يونان ، وفؤاد كامل ، وحامد ندا ، وأنجى أفلاطون ، وزكريا الزينى ، وجاذبية سرى ، وأحمد مصطفى ، وسعيد العدوى ، وثروت البحر ، وتحية حليم ، ممن حققوا شكلا متقدما فى التكنيك من خلال كيان اللوحة العام ، وقد سجل لهم النقد دورهم فى المسيرة التشكيلية،

وان اختلف خط كل منهم فى التقـدير والتواجـد المستمر على خريطة الحركة ٠

وفى فن الحفر تتكشف مقدرة الفنانين عمر النجدى ، وحسين الجبالى ، وأحمد نوار ، وماهر رائف ، ومريم عبد العليم ، وثريا عبد الرسول ، وفاروق شحاتة ، وطه حسين ، ومحمود عبد الله ، عن امكانية عالية وطموح حر ، وكلهم تقريبا من جيلين متقاربين ، وان تمتعوا بقدر هائل من الطاقة وطرح الأدوات ، بحثا عن الفنان المعاصر الممتلك أدواته بموهبة وثقافة واقتدار ٠

ولكن الذى يقف عنده صاحب هذا الكتاب فى كتابه ، وقفة أطول وأعمق هو الفنان المصرى العالمى ٠٠ سيف وانلى ، الذى هو عنده سـيد الفنانين على الاطلاق ٠ فهو الأصالة وهو المعاصرة ، هو المحلى وهو العالمى ، هو التراث وهو التجديد ، وهو ما عبر عنه بقوله :

« سيف وانلى واحد من قلائل الفنانين العالميين الذين يدركون جيدا ما تحمله جذورهم الروحية والمادية على امتداد الزمن والأرض ، من مضامين وتجـارب ورؤى ، يدفعه شـعور فنى متطور لاستجلاب وراثات آجيـال وأجيـال » ٠

لقد جرب فنان الاسكندرية الكبير تحريك فرشاته مرورا على جميع المذاهب الفنية العالمية ، وبانت مقدرته وعبقريته فى كل ما قدم من أعمال فى المعارض الدولية والمحلية ، كما منح أول جائزة فى بينالى الاسكندرية الثالث ، عن أول صورة تجريدية يتقدم بها فنان مصرى ٠

أما الدولة فقد منحته جائزتها التقديرية فى الفنون ، عرفانا بما ترك من مآثر وآثار فى صحن مصر ٠

ومن هنا يأخذ البحث عن شخصية مصر مدلولة فى هذا الكتاب حول الطابع القومى لفنوننا المعاصرة ، الى من نتجه فى البحث عن شخصية مصر ؟

وصحيح آن قضـية البحث عن شخصية مصر شغلت الكثيرين من المؤرخين والجغرافيين فضلا عن الكتاب والأدباء ، ممن حاولوا آن يخلصوا هذه الشخصية مما أحاط بها من الأخطاء ، والأغلاط ، بقصد الكشف عن جوهرها الأصيل أو روح روحها ان صح هذا التعبير ٠

ربما كانت دراسة الدكتور جمال حمدان لشخصية مصر ، من حيث هى دراسـة لفلسفة المكان وطبيعته وسماته ، دراسـة موحية للحس التشكيلى فى التصور ٠

فهو يراها فرعونية بالجد ولكنها عربية بالأب ، ثم انها بجسمها النهرى قوة بر ، ولكنها بسواحلها قوة بحر ، وهى بذلك تضع قدما فى الأرض وقدما فى الماء ٠

واذا كان لهـذا كله مغزى ، فهو ليس أنهـا تجمع بين الأضـداد والمتناقضات ، ولكنها تجمع بين أطراف متعددة غنية ، وجوانب كثـيرة خصبة ، لصورة تؤكد فيها « ملكة الحد الأوسط » وتجعلها « سيدة الحلول الوسطى » ٠

وهو يشير الى أن مصر وان كانت جزيرة صحراوية بالموضع ، فانها بالموقع فى قلب الدنيا ، وعلى ناصية كل التيارات الحضارية والتاريخية والثقافية ، انها برج مراقبة أو مرصد يغطى العالم القديم برمته ، ولهذا لم تملك أن تنعزل أبدا ، عن تيارات التاريخ وحركات الحضارة ٠

وهى بهذه المزاوجة بين العزلة والاحتكاك ، كانت دائما منبعا ومصبا معا ، تأخذ وتعطى أبدا ، ومن هنا كانت حيويتها التاريخية وكان بقاؤها على الدوام ٠

وقد أعانت طبيعة الموقع على تحقيق هذه الاستمرارية المصرية الرائعة، التى لا تعنى التكرار بقدر ما تعنى التراكمية ، والتى عبر عنها « نيوبرى » بقوله : « مصر وثيقة من جلد الرق ، الانجيل فيها مكتوب فوق هيرودوت ، وفوق ذلك القرآن ، وخلف الجميع لا تزال الكتابة المصرية مقروءة جلية » ٠

نعم ٠٠ ان هذا كله ٠٠ وكثير غيره مما نجده فى كتاب فى صحن مصـــر ٠

ملحمة اسمها ·· محمد عبد الوهاب

وهب الله لك أندى الحناجر ··
وخلق لها ألين الأوتار ··
ودلالك على الصوت تنشره وتطويه ··
وتميته وتحييه ··
وتقلبه ثم تنظر فيه ، كأنما
صوتك فى يديك ، وكل مغن صوته فيه ··

أليس أبلغ من هذه الكلمات التى قالها أمير الشعراء أحمد شوقى فى تشخيص نبوغ أمير الغناء محمد عبد الوهاب ، وأن يقول أحمد شوقى مثل هذه الكلمات فى شخص من الأشخاص أو فى انسان من بنى البشر ، معناه أن أمير الشعراء انما يبايع هذا الشخص أو ذلك الانسان بالامارة ·· امارة فن الغناء !

ونحن عشاق فن الموسيقى والغناء ، لا نملك الا أن نجدد له البيعة فنجعل منه أميرا للغناء فى عصرنا كما كان كذلك فى عصر أمير الشعراء ·

وهذا هو سر نبوغ محمد عبد الوهاب ، سر نبوغه لا فى كونه أندى الحناجر وألين الأوتار ، وأرخم الأصوات ، ولا فى أن صوته فى يديه ينشره ويطويه ويميته ويحييه ويقلبه ثم ينظر فيه ، ولكن فى أنه استطاع بهذه

المواهب جميعا أن يعبر عن عصره ، وأن يتجاوز ذلك العصر ، وأن يكون مرآة عاكسة لكل العصور !

لقد استطاع عبد الوهاب بمقدرته اللحنية والصوتية ، وذكائه الحاد وشخصيته المتكاملة أن يحتل مكانة نادرة فى تاريخ اللحن والغناء لا فى مصر وحدها ، بل فى العالم العربى بأسره ، انه الترجمة الأمينة والطبعة الأنيقة التى نقلت أحاسيسنا ومشاعرنا ، وخواطرنا وضمائرنا ، وقدمتها موسيقى شرقية متطورة الى العالم من حولنا ، فهو صاحب الصوت الودود والعطوف الذى يفيض بالحب ويخلو من تكلف العناء ، وهو صاحب الوجه الصبوح الحلو الذى يحتفظ بحلاوته حتى فى الحديث العادى ، وهو صاحب الشخصية المتكاملة التى تكاملت فكرا واحساسا ونضجت مع سنوات العمر .

وهو بعد هذا كله ، صاحب اللمسة الانسانية التى تهز أوتار القلب ، وتتسلل الى أعماق الروح ، لتقيم علاقة ود ومودة بينه وبين المستمعين ، فيسلمونه آذانهم راضين ، سواء غنى بصوته أو بأصوات الآخرين .

ويستوى فى ذلك أن تكون كلماته بالشعر الفصيح أو بشعر العامية ، وأن تكون لأمير الشعراء أحمد شوقى وشاعر الجندول على محمود طه وشاعر الأطلال ابراهيم ناجى وشاعر الكرنك أحمد فتحى ، وشاعر المساء محمود أبو الوفا وشاعر الكوخ محمود حسن اسماعيل والشاعر القروى بشارة الخورى والشاعر المهجرى ايليا أبو ماضى ، أو أن تكون الشاعر الشباب أحمد رامى أو لشعراء العامية حيرم الغمراوى ومأمون الشناوى وحسين السيد وأبو بثينة وأحمد عبد المجيد وعبد المنصف محمود وعبد المنعم السباعى وأمين عزت الهجين .

ويستوى بعد ذلك أن تكون أخيرا لشاعر مصرى ، أو لشاعر عربى من أى قطر فى الوطن الكبير ، فصوت عبد الوهاب صوت مصرى ، وكلماته كلمات عربية ، وألحانه أحاسيس انسانية . فهو المصرى العربى الانسانى .. وأيضا العالمى !

ولقد تأكدت عالمية عبد الوهاب بحصوله على الأسطوانة البلاتينية التى قدمتها له مجموعة شركات ا . م . آى والتى تمنحها للفنانين النادرين فى العالم الذين توافرت لديهم الموهبة الفائقة والخارقة فتمكنوا من أداء خدمات فنية غير عادية لبلادهم وللملايين البشر .

وكان تكريم عبد الوهاب فى يوم الخميس الموافق ٢ فبراير ١٩٧٨ فى حفل كبير أقيم بقاعة سيد درويش بأكاديمية الفنون بالهرم ، بعد

أن رفض عرض الشركة فى أن يقام الاحتفال بقاعة ألبرت هول بلندن ، وأصر على اقامته فى وطنه ، وفى أكاديمية الفنون التى سبق أن كرمته ومنحته الدكتوراه الفخرية ٠

ويعتبر عبد الوهاب أول فنان فى العالم العربى يحصل على هذه الأسطوانة ، وثالث فنان فى العالم بعد موريس شيفالييه والمغنية الفرنسية اديث بياف ٠ وقد رشح عبد الوهاب لنيل هذه الاسطوانة مجمع الموسيقى التابع لجامعة الدول العربية ، باعتباره صاحب الرقم القياسى فى توزيع الاسطوانات فى العالم العربى ، وأكثر المطربين والملحنين شهرة وانتشارا ٠

وقد قدم جون ريد ممثل مجموعة الشركات العالمية ، الاسطوانة للسيد محمد حسنى مبارك ، نائب رئيس الجمهورية فى ذلك الحين ، الذى سلمها للأستاذ محمد عبد الوهاب ايذانا بقبول التكريم ٠

وتضم هذه الاسطوانة ثلاث أغنيات تمثل المراحل الفنية الثلاث التى مر بها عبد الوهاب ، الأولى هى « أتيت فألفيتها ساهرة » وهى أول أسطوانة سجلتها شركات اسطوانات « صوت سيدة » سـنه ١٩٢١ ، والأغنية الثانية هى أغنية « فى الليل لما خلى » أما الأغنية الثالثة فهى أغنية « دعاء الشرق » !

واذا كانت الاسطوانة البلاتينية قد ضمت ثلاث أغنيات تمثل ثلاث مراحل فنية فى حياة محمد عبد الوهاب ، الا أنه فيما بين هذه الأغنيات وعلى امتداد هذه المراحل ، قدم الكثير والكثير جدا من المقطوعات الموسيقية والأغنيات العاطفية والأناشيد الوطنية التى أثرى بها الموسيقى العربية ، وأمتع بها عشاق الطرب الرفيع ٠

لقد تطور بموسيقانا تطورا كبيرا ، فجعل لها طابعا قوميا يستسيغه الشعب ، وتتذوقه الجماهير ، اذ وضع الطابع القديم فى قالب حديث ، كما أبرز معالم الموسيقى العربية فى ألوانها وأوزانها ، من خلال استعمال الأوزان المختلفة فى شتى الألحان ، وعن طريق تحطيم القيود الحديدية التى كانت تجعل موسيقانا كلها تجرى على وتيرة واحدة ٠

وليس أدل على ذلك من الطقطوقة التى صارت على يديه قطعة فنية لها قيمتها ، بعد أن جعلها من أوزان مختلفة ، وجعل لكل مقطع نغمة خاصة تختلف عن نغمات المقاطع الأخرى ، وكنا من قبله نسمع الطقطوقة المعزوفة من نغمة واحدة ٠

واستطاع من خلال احترامه لنفسه واحترامه لفنه أن يكسب احترام الجمهور العريض ، فهو يهتم بكل أغنية يؤديها اهتمامه بكل لحن يضعه

ليغنيه غيره ، لا فرق فى ذلك بين أغنية يلحنها لأم كلثوم أو العبد الحليم حافظ ، أو لفايزة أحمد أو وردة أو نجاة أو حتى للأصوات الجديدة ياسمين الخيام أو محمد ثروت ٠

بل لا فرق عنـده بين هذا كله وبين أغنيـة لنجيب الريحانى أو لعبد المنعم مدبولى أو حتى رقصة لنجوى فؤاد ، فكل أعماله فى نظره على نفس القدر من الأهمية ، وهى تحظى بنفس القدر من الاهتمام ٠

لقد تعلم أن الفن هو أغلى ما يملكه الفنان ، وأنه اذا أعطى كل شىء للفن ، أعطاه الفن كل شىء ، لذلك كان يحرص على فنه ، ويعطيه كل ما يحتاج اليه ، ويضع كل شىء فى خدمته ، الشهرة والثروة والصحة والسعادة ٠٠ حتى الحياة نراه يضعها فى خدمة الفن ، فهو يحيا للفن ولا يحيا من الفن !

لذلك استطاع على امتداد أكثر من نصف قرن من الزمان ، أن يشغل أكبر مساحة من تاريخ الأغنية المصرية ، وأن يرضى أكثر الأذواق٠٠ وأن يحظى بالعديد من الألقاب ٠٠ فهو زعيم المجددين ، وأمير الطرب ، والبلبل الصداح ، وهو مطرب الملوك والأمراء ، ومطرب مصر والسودان ، ومطرب النيل ، وهو بيتهوفن الشرق ، وكروان الشرق ، وفنان الشعب ، وهو موسيقار الجيلين ٠٠ وموسيقار العرب ، والموسيقار العربى الأول ، وهو الدكتور ، واللواء ، والعملاق ٠ وهو أولا وأخيرا الأستاذ ، ولكن محمـد عبد الوهاب قبل هـذا كله ، وبعـد هذا كله ، هو ٠٠ محمـد عبد الوهاب !

وكان ظهور عبد الوهاب وسط جيل من عمالقة الغناء والطرب ، ممن تربعوا على عروش التخت الشرقى ، واستراحت آذان الجمهور الى رتابة ايقاعاتهم ، وتطريبية ألحـانهم ، وتقليدية موسيقاهم ، دون أن يدخلوا فى مغامرات التطوير ، ولكنه استطاع أن يثبت وجوده وسط هؤلاء العمالقة ٠٠ صالح عبد الحى ، عبد اللطيف البنا ، زكى مراد ، محمود صبح ، سيد الصفتى ، ابراهيم الفران ٠

وبمقدار ما أثبت وجوده وسط جيل العمالقة ، فرض أستاذيته على جيل المحدثين ، فكان الأسبق الى التجديد ، والأقدر على التطوير ، حتى دانوا له جميعا بالولاء ، عبد الغنى السيد ، فريد الأطرش ، ابراهيم حمودة ، عبده السروجى ، عباس البليدى ، عبد العزيز محمود ، كارم محمود ، محمد فوزى ، عبد الحليم حافظ ٠٠ وبذلك استطاع عبد الوهاب أن يكون بحق وعن جدارة أستاذ الجيلين ٠٠ جيل القدامى وجيل المحدثين !

نعم .. كان عبد الوهاب يسير فى خط سيد درويش ، من حيث تطويعه النغم الأجنبى للموسيقى العربية ، ثم من حيث جريان الروح الشعبى فى ألحانه ، ثم انحرف الى موسيقى الصالونات بعد أن أصبح من روادها النابغين ، وأخيرا اتجه الى الجماهير من عشاق النغم الرفيع

وصحيح أن ألحان عبد الوهاب كانت تقصد الى التجديد قصدا وتحاوله بشتى الطرق والأساليب ، وصحيح أيضا أن ألحانه لا تحمل الا مسحة من ألحان غربية امتزجت فى رفق ولين بألحان عربية ، ولكن الصحيح بعد هذا كله ، أن هذه الألحان تستمد قيمتها من تعبيرها أصدق تعبير عن روح العصر .

انها مرآة صادقة تعكس مزاج هذا العصر فى بلبلته الذهنية ، وفى تقلقله الاجتماعى ، وفى تأرجحه بين القديم والجديد ، وخاصة اذا صدرت عن ملحن بارع فى صياغتها ، قادر كما يقول أستاذنا توفيق الحكيم على أن يتعامل مع الأنغـام كمـا يتعامل الجواهرجى مع المعادن والأحجـار الكريمة .

لذلك كانت ألحانه على اختلاف وجهات النظر اليها ، تنتشر كالهواء والنور ، ويترنم بها المعجبون ويهمس بها غير المعجبين ، فهى كما يقول توفيق الحكيم أيضا ، صادرة عن فطرة سليمة ، وذوق رفيع ، ونفس جياشة بالخفة والطلاقة ، وهى بعد هذا كله ، تتقلب بين القديم والجديد من النغم ، فتترنح بين « البياتى » العريق فى شرقيته ، وبين « التانجو » الأصيل فى أوربيته ، وبذلك تستحوذ على اهتمام الجميع !

ولعل أهم ما فى هذه الألحان تميزها بالتعبير الصادق ، الناتج عن المام صاحبها بعلم العروض ، بحيث يعطى الوزن المطابق للتأليف ، مما يؤثر تأثيرا بالغا فى وجدان الجماهير .

يكفى أن يقول العقاد فيها شعرا ، أسوة بما قاله فى كل من سيد درويش وأم كلثوم ، وما بالقليل هذا الشعر :

ايه يا عبد الوهاب انك شاد
يطرب السمع والجوا والفؤاد
قد سمعناك ليـلة فعلمنـا
كيف يهوى المعذبون السهادا
ونفينـا الرقاد عنا لانا

قد حلونا وما غشينا الرقادا

بارك الله فى حياتك للفن

وأبقــاك للمحبين زادا ٠٠

ولقد عرف عبد الوهاب كيف يستثمر ملكاته الشخصية من حيث سلامة الفطرة ، ورفعة الذوق ، وجيشان النفس بالخفة والطلاقة ، الى جانب مواهبه الفنية من حيث حلاوة الصوت وعذوبته ، وطرافة الألحان ورقتها ، وقدرته على التقلب بين القديم والجديد ، فى أن ينتشر كالهواء والنور بين مختلف فئات المجتمع ، لا عبر اسطوانة الجرامفون ، ولا من خـــلال جهاز الميكروفون ، ولكن بالاضافة الى هـذا وذاك عبر شاشة السينما ٠

وكانت السينما لا تزال حديثة الظهور فى المجتمع المصرى ، يقبل عليها الناس اقبالهم على معجزة جديدة من معجزات العصر ، لذلك لاقت أفلامه السينمائية اقبالا غير عادى ، حتى ان شباب ذلك العصر كانوا يقلدونه فى كل شىء ٠٠٠ فى حركاته وسكناته ، فى طبيعة مشيته وأسلوب كلامه ، فى تفصيل بدلته واسترسال سوالفه ، وحتى فى طريقة وضع المنديل مدلى من جيبه العلوى ٠

أما النساء فكن يتهافتن عليه ، ويطاردنه فى كل مكان يذهب اليه ، ويتخذنه نموذجا لفتى الأحلام أو للفارس المنتظر ، لا فرق فى ذلك بين أميرة من الأميرات ، أو بنت من بنات الذوات أو طالبة من طالبات المدارس، أو امرأة من لابسات الملاءة اللف ٠

ذلك لأن عبد الوهاب استطاع أن يحتفظ بكرامته كفنان ، فى جو كانت الحياة الفنية فيه ، موضع احتقار وموضـــوعا يثير الاشمئزاز ، فكثيرون من أهل الفن لم يكونوا من أهل الثقافة ، وكانت ثقافة أغلبهم لا تزيد عن ثقافة العوالم والبلطجية ، كما كانت المخدرات منتشرة فى الوسط الفنى انتشارا كبيرا ، وكان كثير من الموسيقيين يذهبــون الى الحفلات بالجلباب البلدى ٠

من هنا كان حرص عبد الوهاب على أن ينقل الفنان الى جو أكثر احتراما ، وأشد تقديرا ، جو يرتبط الفن فيه بالثقافة ، وينظر الى الفنان نظرته الى المثل الأعلى والنموذج الذى يحتذى ، ومن هنا أيضا كان حرص عبد الوهاب على المظهر الأنيق اثباتا لرقى الفنان ، بل حرصه على الافراط

فى الأناقة ، بحيث يرفع من مستوى الفن ، ويفرض احترام الفنـان على الجمهور .

ولقد قال فى هذا المعنى : « وجدت نفسى فى بيئة فنية مظهرها سيىء ورديء ، والفنان فيها لا يعرف شيئا من الأناقة ، أو بالأحرى لا يملك ثمنا للأناقة ، فتربت عندى عقدة البحث عن الأناقة ، والحرص عليها ! » .

هذا ولم تتجاوز أفلامه السبعة أفلام ، هى : الوردة البيضاء ، ودموع الحب ، ويحيا الحب ، ويوم سعيد ، وممنوع الحب ، ورصاصة فى القلب ، وآخرها فيلم « لست ملاكا » وقد نضيف اليها ظهوره فى فيلم « غزل البنات » !

وقد قامت بأداء الأدوار النسائية أمامه كل من سميرة خلوصى ، ونجاة على ، وليلى مراد ، وسميحة سميح ، ورجاء عبده ، وراقية ابراهيم، ونور الهدى ، وليلى مراد فى فيلم « غزل البنات » .

وصحيح أن هذه الأفلام جميعا كانت أفلاما غنائية موسيقية ، ولكن الصحيح أيضا كما يقول صديقه محمود سلطان فى كتابه الذى وصفه فيـه بأنه « معجزة الزمان » أن عبـد الوهاب قام فيها بتطوير الغنـاء والموسيقى ، التى كانت خليطا من ألوان مختلفة ، تخضع لسيطرة التخت الشرقى والطابع التركى وما اليهما من البشارف والموشحات والدواليب !

وكان أهم ما فعله عبد الوهاب هو تحطيم ذلك القالب التقليدى الجامد ، فى الخروج من هذا الاطار العربى المحدود ، انطلاقا بالموسيقى والغناء ، الى آفاق أرحب ومجالات أوسع .

لقد انتقل بالألحان من مرحلة الميلودى الى مرحلة الهارمونى ، وحاول ادخال الكورس ، ومقطوعات الأوبرا ، والتعبير الكامل للجملة فى الشعر ، كما حاول اضافة آلات موسيقية جديدة ، هى الفيولينسيل ، والكنترباس، والآلات النحاسية ، وآلات النفخ الخشبية ، كل هذا فى دائرة الحفاظ على شخصية الموسيقى العربية ، بما لا يخدش حياء الذوق العربى .

واذا كانت تلك الخطوة الجريئـة والطموحة فى مجال التجـديد والابتكار ، هى التى دفعت بعض النقاد الى اتهامه بالاقتباس عن الموسيقى الغربية ، فالصحيح أنه لم يقدم لنا موسيقى غربية خالصة ، ولكنه خلق الموسيقى المصرية المطعمة بالموسيقى الأوربية، وهذا التطعيم هو فى حقيقته مرحلة انتقال لابد منها للخروج بالموسيقى المصرية من مرحلة السكون الاستاتيكى القديم ، الى مرحلة الحركة الديناميكية الحديثة .

ولقد عبر عبد الوهاب عن هذا المعنى بقوله : « اننا نلبس البدلة ،

وهى زى أفرنجى أو أجنبى ، فهل معنى ذلك أن نخلع هذا الزى لأنه مقتبس وأفرنجى ونلبس ملابس أخرى مثل الجلابية والعباءة ، هل معناه أن نعود الى اللبس البلدى » .

على أننـا لا يمكننـا أن نقدر حجم الدور الريادى الذى قام به عبد الوهاب فى مجال الموسيقى والغناء ، ما لم نرتد بالسنين الى الوراء ، لنتعرف على مرحلة البداية أو النشأة الأولى ، التى كان لها أثرها وتأثيرها فى مسيرة هذا الفنـان ، والتى كانت بمثابة المقدمات التى تلزم عنهـا بالضرورة تلك النتائج التى انتهى اليها الآن !

فقد ولد فى حى باب الشعرية بالقاهرة ، وقضى طفولته فى محيط أسرة كل أفرادها من رجال الدين ، فكان والده الشيخ عبد الوهاب محمد أبو عيسى خطيبا ومؤذنا واماما لمسجد سيدى الشعرانى ، وكان يحرص على أن يكون ابنه محمد مثله ، يلتحق بالأزهر الشريف ، ثم يخلفه فى وظيفته كمؤذن وامام وخطيب .

والتحق الابن بكتاب الحى ، حيث حفظ جزءا من القرآن الكريم ، ولكنه انسـاق وراء الموسيقى والغناء ، مأخوذا بالتسابيح والأذكار ، ومجذوبا الى الأصوات الجميلة لمطربى ذلك العصر ... سلامة حجازى ، وعلى محمود ، وعبد الحى حلمى ، وصالح عبد الحى يردد أغانيهم ويحاول تقليدهم .

وحاول والده أن يبعده عن ذلك الاتجاه ، ولكن دون جدوى ، فألحقه بدكان ترزى ، كى يتعلم صنعة ، ويتجه وجهة أخرى ، لا تمس أسرته بعار الطرب والمغنى ، ولكن شقيق هذا الترزى كان يعمل كورس فى فرقة فوزى الجزايرلى ، فكان يأخـذه معه كل مساء لحضـور حفلات فرقة الجزايرلى ، حتى اكتشف فوزى الجزايرلى جمال صوته ، فأظهره على المسرح بين فصول الروايات ، ينشد بعض أغانى الشيخ سلامة حجازى ، وقد أطلق على نفسه اسما مستعارا هو « محمد البغدادى » .

وفى مسرحية « الشمس المشرقة » كان عبد الوهاب يغنى احـدى قصائد الشيخ سلامة حجازى ، وتصادف وجود أحمد شوقى أمير الشعراء ، الذى كان يستمع اليه لأول مرة ، كما استمع اليه مرة أخرى فى الحفل الموسـيقى الذى أقامه معهـد الموسيقى الشرقى بفنـدق سان استفانو بالاسكندرية ، فأعجب به اعجابا شديدا ، وكان عمره لا يتجاوز الثمانية أعـوام .

والتحق عبد الوهاب بنادى الموسيقى الشرقية ، وهو الآن معهـد الموسيقى ، حيث عنى به مصطفى رضا ، ويعقوب عبد الوهاب ، وحسن

أنور ، وهم من أقطاب النادى ، أما العناية الفائقة فقد وجدها عند أمير الشعراء أحمد شوقى ، الذى توثقت صلته به ، وكان يتنبأ له بمستقبل باهر ٠

وتعلم عبد الوهاب قواعد الموسيقى وأصول الغناء ، وتعرف عليه عبد الرحمن رشدى فألحقه بفرقته ، وكلفه بالقاء بعض المقطوعات الغنائية للشيخ سلامة حجازى بين فصول الروايات ٠

ولكن ٠٠ أين يذهب عبد الوهاب ، ومنيرة المهدية حديث البلد كلها ، وبجوارها أم كلثوم تنشد وتغنى لحساب متعهد حفلات فى حديقة الأزبكية بصالة سانتى ؟!

ويعلن النادى عن تمثيل رواية أوبرا من فصل واحد اسمها « توبة على ايديك » من تأليف يونس القاضى وتلحين حسن أنور ، ويقوم عبد الوهاب فيها بأداء دور تلميذ لأول مرة على مسرح دار الأوبرا ، حيث يلقى اعجاب الجمهور ويلفت اليه الأنظار ٠

وتسمعه منيرة المهدية ، فتعرض عليه القيام بتلحين بعض الروايات الخاصة بفرقتها مثل العذارى والمظلومة ، فيلحنها عبد الوهاب على نحو أذهل منيرة المهدية ، حتى عرضت عليه أن يقوم أمامها بتمثيل دور أنطونيو فى رواية « كليوباترا » التى نجحت نجاحا كبيرا ، أذهل الجميع ٠

ومن هنا كان لقاؤه بالفنان العظيم سيد درويش ، الذى ضمه الى قلبه والى فرقته ، وتنبأ له بمستقبل مشرق ، حتى كان يقول عنه « الولد ده بكره يشقلب الدنيا بحلها » ٠

ولازم عبد الوهاب أستاذه سيد درويش ، فلم يكن يفارقه أو يفترق عنه ، يسمع ألحانه ويرددها ، ويحضر بروفاته ولا يغيب عنها ، ويحل محله فى حالة حدوث أى طارىء يمنعه من مواصلة التمثيل والغناء ٠

ومما يذكره عبد الوهاب عن علاقته بسيد درويش ، وكان يحضر بروفاته على أوبريت شهر زاد ، انه لما قام سيد درويش بأداء نشيد « أنا المصرى كريم العنصرين » لم يشعر عبد الوهاب بنفسه الا وهو يجرى مسرعا من مسرح برنتانيا حتى وصل الى ميدان باب الحديد ، فجلس أسفل تمثال نهضة مصر ، وصوت اللحن لا يزال يدوى فى أعماقه ، بحماس رهيب يزلزل الجبال ٠

وبدأ عبد الوهاب يصعد قمة السلم الموسيقى ، ويعتلى عرش الغناء ،

بعد أن أحس باستقلاله بذاته ، وبقدرته على تحقيق تلك الذات ، وبعد أن أخذ الجمهور ينظر اليه على أنه مطرب فوق المستوى العادى .

واتفق مع متعهد الحفلات حسن شريف على أن يباشر له حفلاته ، وكانت أول قنبلة ألقاها متعهد الحفلات أنه نشر اعلانات عبد الوهاب عام ١٩٢٨ على أنه « زعيم المجددين » .

وهنا احتار عبد الوهاب : أى شيء يقدمه للتجديد ؟

ويقول المؤرخ الموسيقى فكرى بطرس انه لجأ الى صديقه يوسس القاضى فكتب له قطعة غنائية عنوانها « كيروان » خرج فيها على التقاليد الغنائية ، بمعنى أنها قطعة تمثيلية تتضمن حوارا بين عبد الوهاب ورجال التخت ، فهو يعطف على الكيروان لأنه محب مثله ، وهم ينكرون عليه هذا الحب !

وراح نجم محمد عبد الوهاب يسطع فى سماء الموسيقى والغناء ، وراح متعهدو الحفلات يلاحقونه فى كل مكان ، وكان اسم النجم فى كل ليلة يتألق فى سماء الفن !

لقد استطاع عبد الوهاب كما وصفه صديقه محمود سلطان بأنه « معجزة الزمان » فى الفن الموسيقى والغنائى .. أن يخلق من نفسه رائدا للفن فى مصر والشرق العربى كله ، كما استطاع أن يجعل الجيل الجديد من الفنانين ينتظرون الخطوة الأولى التى يتسلقها هو على السلم الموسيقى ثم يتبعونه واحدا وراء الآخر !

لقد أبدع عبد الوهاب ما شاء له الابداع فى مجالات الموسيقى والغناء ، من الدور الى الطقطوقة الى الموال ، ومن المقطوعة الموسيقية الى الرقصة الشرقية الى التابلوه الاستعراضى ، ومن الأغنية العاطفية الى الأنشودة الدينية الى النشيد الوطنى ، ومن الأغنية الفردية الى الأغنية الثنائية الى الأغنية الجماعية ، وحتى أفلامه السينمائية لاقى فيها النجاح كل النجاح ، ولكن أين هو المسرح الغنائى وسط هذا كله ؟

لقد نشأ فى حضن المسرح ، وكانت بداياته على أيدى رجال هذا الفن الرفيع من فنون التعبير ، من سلامة حجازى الى فوزى الجزايرلى ، ومن عبد الرحمن رشدى الى عمر وصفى ، ومن منيرة المهدية الى سيد درويش ، كما كانت محاولاته فى تلحين الأوبريت المسرحى ، متفوقة ومتميزة ، وليس أدل على ذلك من أوبريت العذارى الذى لحنه لمنيرة المهدية ، وأوبريت المظلومة الذى اشترك فى تلحينه مع كامل الخلعى لمنيرة

المهـدية أيضا ، فضـلا عن أوبرا « كليوباترا ومارك أنطوان » التى أتم تلحينها ، وقام فيها بدور البطولة أمام منيرة المهدية على مسرح برنتانيا فى عام ١٩٢٧ ٠

هذا بالاضافة الى مسرحية « نجمة الصبح » التى شارك فى وضع ألحانها لكى تقدمها فرقة « نجيب الريحانى » وأوبريت « شهر زاد » الذى قام فيه بالدور الغنائى أثناء مرض سيد درويش ، ولحن « الشيطان » الذى سجله بالاذاعة وهو من ألحان أوبريت « البروكة » ومسرحية « مراتى فى الجهادية » التى شارك فى وضع ألحانها لتقدمها فرقة أمين صدقى ، على مسرح دار التمثيل العربى ٠

وبالاضافة أيضا الى رائعة أحمد شوقى الشعرية « مصرع كليوباترا التى قدمتها فرقة فاطمة رشدى ، وشارك محمد عبد الوهاب فيها بغناء قصيدة « أنا أنطونيو ٠٠ وأنطونيو أنا » ٠

ولا تزال فى العيون والأسماع ، صور حية ومبهرة ، وألحـان عذبة ورائدة من المشهد الذى لحنه عبد الوهاب وغنـاه ، من أوبريت « مجنون ليلى » فى فيلم « يوم سعيد » وهى احدى روائع أمير الشعراء ٠

أقول هـذا كله ٠٠ ولا يزال السـؤال يتردد ٠٠ لماذا لم يضف عبد الوهاب الى ابداعاته فى الغناء الموسيقى ، ابداعا فى المسرح الغنائى ؟ ولماذا لم يكمل مسيرة أستاذه سيد درويش فى تأكيد فن الأوبريت المسرحى؟ بل لماذا لم يحقق حلم فنان الشعب فى الانتقال من فن الأوبريت الى فن الأوبرا ؟

ترى هل تكون الاجابة هى أن محمد عبد الوهاب يمثل نهاية عصر مضى ، عهـد الآحاد أو الأفراد من أعلام الغنـاء والموسيقى ، وأن عصر الأوبريت أو الأوبرا ، فى وطننا العربى ، عصر آخر له رجال آخرون ؟ عصر الأفراد الجماعة ، وليس عصر الفرد الأوحد أو الفرد المتوحد ، الذى كانه عبد الوهاب ، وكان فيه بحق علما وعلامة على جبين عصره ٠

ظاهرة اسمها عادل امام

— هل هى ظاهرة فنية أم اجتماعية ؟

— وهل هى صحية أم مرضية ؟

— وهل تستمر هذه الظاهرة ؟

هذه الأسئلة وأسئلة أخرى كثيرة ، تزاحمت فى رأسى ، وأنا أعبر شارع عماد الدين فى طريقى الى مصر الجديدة ، وعبثا أحاول أن أشق طريقى وسط الزحام ·· موجات من البشر تتلاطم وتتراكم موجة وراء موجة ، وكأننا فى اليوم الذى يصفونه بيوم الحشر ، وأدركت السبب على الفور فى تكدس الجمهور على احدى دور العرض السينمائية ، أنه فى فيلم من أفلام عادل امام ·

وحاولت أن أغير مجرى عبورى الى مصر الجديدة عن طريق شبرا ، واذا بى فى منتصف الطريق ، أغرق فى بحر من البشر ، وأغوص فى طوفان من الجمهور الذى تراكم على دار أخرى من دور العرض السينمائى تعرض نفس الفيلم لعادل امام ·

وبعد كفاح مرير ، ومجهود نفسى وعضلى للخروج من دائرة الزحام ، وجدت نفسى على مشارف مصر الجـديدة ، ولم أكد آخذ نفسى وأسترد أعصابى حتى واجهت الأزمة من جديد فى ميدان روكسى ، نفس التكدس الخرافى والزحام الجهنمى على نفس الفيلم ونفس الممثل ·

وشعرت فى جوف هذا الحصار بالدوار العقلى العنيف ، وراحت الأسئلة تتوارد على ذهنى ، وتنصب على رأسى ، ماذا حدث ؟ أو ما هذا الذى يحدث ؟

وكانت الاجابة تتساقط على رأسى كحبات المطـر . التى تتجمع فيما بينها لكى تشكل فى النهاية مجرى من مجارى المياه ، رجب فوق صفيح ساخن ، شعبان تحت الصفر ، احنا بتوع الأوتوبيس ، المحفظة معايا . الجحيم ، المشبوه ، حب فى الزنزانة ، أمهات فى المنفى ، الغول ، لا من شاف ولا من درى ، عنتر شايل سيفه ، المتسول ، خمسة باب ، عصابة حمادة وتوتو ، الأفوكاتو ، الحريف ، الهلفوت ، رمضان فوق البركان .

هذه هى نوعية الأسماء التى تحملها أفلام عادل امام ، ولكن هل الأسماء وحدها هى التى تشكل القوة الجاذبة لدى الجمهور ، أم أن أفلامه فيها قوى جذب أخرى غير الأسماء ؟ بالتأكيد .. وليس أدل على ذلك من أن أفلاما أخرى تحمل أسماء مشابهة مثل الكذاب ، والفتوة ، والقفل ، والعربجى ، والمدمن ، والفرن ، والعسكرى شبراوى ولكنها لا تحظى بربع ما تحظى به أفلام عادل امام من اقبال جماهيرى !

هل ترجع القوة الجاذبة فى أفلامه الى شخصيته الفنية ، باعتباره ممثلا كوميديا له حضور قوى عند الجمهور ؟

الواقع أن عادل امام ليس مجرد شخصية جديدة وكفى ، ومن الخطأ الكبير أن ننظر اليه على انه واحد من أولئك الممثلين الهزليين أو المضحكين الذين تزدحم بهم حياتنا الفنية فى الوقت الحاضر ، ولا حتى فى العهود الماضية ، فلا يمكننـا مثلا أن نقـارنه برائد الكوميديا المصرية نجيب الريحانى ، ولا ببربرى مصر الوحيد على الكسار ، ولا حتى بنجم الكوميديا الشهير اسماعيل يس ، فاذا انتقلنا الى عصر الحداثة أو المعاصرة ، لا نكاد نجد تشابها بينه وبين أحد من جيل الأساتذة عبد المنعم مدبولى ، وفؤاد المهندس ، وأمين الهنيدى ، ومحمد عوض ، وعبد المنعم ابراهيم ، ولا بينه وبين أحد من جيل الزملاء سمير غانم ، ومحمد صبحى ، وجورج سيدهم ، ويونس شلبى ، وسعيد صالح ، وصلاح السعدنى ، ومحمد نجم .

أنه شخصية فريدة متميزة ، لها طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، ليس مزيجـا من ريتشـارد ويدمارك وكليفتون وب ، وليس عصـيرا من توفيق الدقن وفؤاد المهندس وليس خلطة من حسن يوسف وعبد المنعم ابراهيم ، وليس دور البطولة بالنسبة له هو الشرير الخفيف الدم فحسب ، ولا النصاب الظريف وكفى ..

أننا حين نعامله على أنه نجم من نجوم الكوميديا فقط ، وحين نقارنه بغيره من نجوم الكوميديا ، ونطبق عليه مقاييس الفن الكوميدى ، أنما نعالجه معالجة سـطحية تغفل جوانب بالغة الأهمية فى هذه الشـخصية ، وربما اقتربنا من الصـواب اذا نظرنا اليه على أنه « فنان » ، فنان فيما يقدمه الى جمهوره ، لأن ما يقدمه الى هذا الجمهور ليس ضحكا او اضحاكا فحسب ولكنه عمل متكامل الجوانب ، الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعيـة والأخلاقيـة ، فضـلا عن الفنية ، كل هذا فى وحـدة حية وارتباط عضوى ·

وهذا معناه يعبارة أخرى أنه شريحـة حية من الشـارع المصرى · وصورة مصغرة لشباب هذا المجتمع ، يجدون فيه أنفسهم ، كما لو كان ينطق باسمهم ، ويعبر عن أشجانهم ، ويجسد لهم صوتهم فى مرآة العصر الحاضر ، ففى ادائه وفى طريقته فى التعبير شىء من التعليق السياسى ، وشىء من النقد الاجتماعى ، وشىء من اللذع الأخلاقى ، وأشياء من التهكم والسخرية · وهو يعمد فى تمثيله وفى أسلوبه فى الاداء الى البساطة السهلة أو السهولة البسـيطة ، بحيث يبدو طبيعيا للغاية ، وعفويا الى أقصى حـد ، فهو يمثل بلا تمثيل ، وينفعل بلا افتعال ، وكأنما يتحدث ويتكلم دون أن يقوم بأداء دور من الأدوار ، ولكنه وسـط هذه البراعة التمثيلية لا يبعد بجمهوره لحظة واحدة عن حقيقة الواقع الذى يعيشون فيه ، بل انه يجعل من جمهوره جزءا من هذا الواقع ، بمعنى انه يتخطى حاجز الايهام التقليدى بين الفن والواقع أو بين الخيال الفنى والواقع الفعلى ·

وليس أدل على ذلك من المشاركة الفريدة التى يستجيب بها الجمهور لفنه ، وقد تبدو هذه المشاركة أمرا طبيعيا فى حالة المسرح ، باعتباره فن اللقاء الحى بين الممثل وجمهوره ، ولكن الغريب حقـا أن تحدث هذه المشاركة فى السينما ، دونما حضور حقيقى من الممثل ، والأكثر غرابة أن أداء عادل أمام لا يمكن تصـوره بغير جمهور ، سواء كان ذلك فى السينما أو فى التليفزيون ، أى على الشاشتين الكبيرة والصغيرة ·

انه يتمتع بقوة خاصية الحضور ، وهذه الخاصية هى التى تجلب اليه الجمهور وتشركهم معه فى الأداء ، وما أسرع ما يحفظ الجمهور كلماته وتعليقاته بل ما أسرع ما يقلد حركاته وايماءاته ، بحيث يصبح الجمهور جزءا منها أو تصبح هى جزءا من الجمهور ·

ومن هنا كانت قوة أثره وقيمة تأثيره ، فهو ليس مجرد « نمرة » عند المشاهد ، ولا مجرد فرجة لدى المتفرج ، ولكنه لقاء حى قوامه عنصر المشاركة بين الفنان والجمهور ، حتى أن التمييز بينهما يكـاد ينمحى

أحيانا ، ويحس الجمهور ، وخاصة جمهور الشباب ، انه يردد كلمات ويقلد حركات ، صنعها هو ، ولم يصنعهـا له أحد ، انه يندمج معه اندماجا يكاد أن يكون كاملا ، بل يكاد يصل فى بعض الاحيان الى تبادل النكات والتعليقات معه ، على الرغم من شـاشة السينما أو شـاشة التليفزيون ٠

فجمهور عادل امام ليس هو الجمهور الموضوعى الذى ينفصل عن العرض الفنى الذى يشاهده ، وليس هو الجمهور العارض الذى يهدف الى مجرد الترفيه والاستمتاع والترويح عن النفس ، ولكنه الجمهـور المشارك مشاركة ايجابية أو الجمهور المستجيب استجابة جماعية ، وذلك كله بفضل خاصية الحضور لدى هذا الفنان ، وهو الحضور القوى الذى يزيل الحاجز بين الفنان المؤدى وبين الساخر السياسى والهازىء الاجتماعى، كما يزيل الحاجز بين الشباب من الجمهور وبين الفئات العامة من الشعب، فضلا عن ازالته الحاجز بين الممثل الذى يؤدى وبين الجمهور الذى يتلقى ، فى نوع من اللقاء الحى بين الطرفين ٠

فهل معنى هذا أن عادل امام فنان ذكى حسـاس ، يعرف دوره ويعرف جمهوره ؟

وتلك هى الميزة التى تميزه عن غيره من فنانى الكـوميديا ممن سبقوه وعاصروه ، لكنه تقدم عليهم جميعا بخطوات فسيحة الى الأمام ٠

لقد بدأ عادل امام مع فـرق التليفزيون المسرحية ، التى فتحت أبوابها لكل من يأنس فى نفسه القدرة على التمثيل ، بهدف اضاءة ليالينا المسرحية بطول الوادى وعرض الدلتا وعمق الثورة ، ولا شك أنه ، وهو خريج كلية الزراعة ، وجد نفسه فجأة فى مسرح التليفزيون ، ومن خلال دور صغير فى مسرحية « أنا وهو وهى » أمام فؤاد المهندس وشويكار ، ذلك الثنائى الجديد الذى أعاد الى الجمهور ذكرى « نجيب الريحـانى و « ميمى شكيب » استطاع عادل امام أن يلفت اليه الأنظار ، وكان دوره فى المسرحية كاتب محامى كحيان ولكنه فهلوى ، فاهم لكل أسـاليب التقاضى والقضـاء بحكم خبرته الطويلة فى سـاحات المحـاكم ومكاتب المحامين ، ومن خلال حرمانه الشديد وبؤسه الأكثر شدة وجدناه غاضبا ساخرا هازئا بكل شيء ،فالبلد فى نظره بلد شهادات ، لا تقدر المواهب ، وآه يا بلـد !

وتقمص عادل دوره لا فى المسرحية وحدها ولكن فى الحياة ، وتعمق احساسه بهذا الدور فى أول عمل جمـاهيرى ناجح ، وهو « مدرسـة المشاغبين » ، التى قام فيها بدور زعيم الطلبة المشاغبين فى مدرسة الاخلاق

الحميدة ، ألذى لا يعترف بالتعليم ولا بالشهادة ، ويجد فى حياة الشطارة والفهلوة ، ما يحقق له طموحاته المادية والعـاطفية حتى ولو تطلع الى الزواج من مدرسته الحاصلة على درجة الماجستير فى الفلسفة ·

وصحيح أن الأكتاف كانت متساوية أو متقـاربة بين عادل امام وبين زملائه من الممثلين ، سعيد صالح ، ويونس شلبى ، وأحمد زكى · ولكنه هنا أيضا عرف كيف يسرق من زملائه الأضواء ·

واتجه عادل امام الى السينما أو اتجهت اليه السينمـا ، ولكنه دخلهـــا بشروط المنتجـين وليس بشروطه هو ، وكان لزاما عليه أن يرضخ لشروطهم فى هذه المرحلة لكى يعيش ، فهو يعلم سخافة الأدوار الثانوية التى يقوم بها ، ويدرك مدى م اتنطوى عليه من سطحية وتفاهة ، ولكنه كان يعلم فى ذات الوقت أن دخول السينما ليس بالأمر الهين ، ويدرك أن سوق الانتاج السينمائى لا يعترف كثيرا بالموهبة الفنية ويفضل عليها الشكل الجميل ، فالوجه الوسيم خير من العقل الذكى ، والرشاقة والأناقة أهم من الخبرة والثقافة ، والفنـــان المصنوع أفضل من الفنـــان المطبوع ·

واستسلم عادل امام لشروط المنتجين ، وراح يقوم بدور « السنيد » الذى يقف الى جوار البطل ، ينقل له أخبار البطلة الحلوة ، ويوجه اليه النصائح الساذجة ، ويوقعه فى المطبات السخيفة ، ويضحك على كل كبيرة وصغيرة كالمعتوه الأبله · وعلى الرغم من أنه ظل يدور فى ساقية السينما من فيلم الى فيلم ، وهو يلعن أبو السينما المصرية ، الا أنه لم يقطع بينه وبين المسرح ، يجد ذاته على خشـبته ويسترد أنفاســه بين كواليسه ،الى أن واجه أكبر فشل مسرحى فى حياته ، عندما قام بدوره فى مسرحية « قصة الحى الغربى » التى حشـدت بعدد ضخم من ممثلى الكوميديا ، حسن مصطفى وسعيد صالح وسيد زيان وصلاح السعدنى ويونس شلبى ومظهر أبو النجا ، فضلا عن نجمى السينما حسن يوسف ولبلبة ، مما أدى الى اصطدام المواهب ، ودخول كل شىء فى كل شىء حتى سقط الجميع ·

وبذكائه النادر قرر عادل امام أن يقف وحده على المسرح ، لكى يطلق العنان لمواهبه الكوميدية ، ويلتقى بجمهوره على انفراد ، ويأخذ منه ويعطيه ، ويتأثر به ويؤثر فيه ، وبذلك يعرف قدراته ويتعرف على أدواره ، وكانت مسرحيته الناجحة « شاهد ما شـافش حاجـة » التى شهدها أكثر من مليون متفرج ، وامتد عرضها أكثر من خمس سنوات ، وطوال فترات العرض كان عادل امام يغذى المسرحية من الداخل والخارج ·

كان يغذيها من الداخـل بتغيير الافيهـات الكوميدية التى توافق

المتغيرات الطـارئة على ظروفنا السـياسية والاجتماعيـة ، حتى تتجدد المسرحية باستمرار ، وتشد اليها الجمهور حتى ولو كان قد شاهدها أكثر من مرة ٠

وكان يغذيها من الخارج بالانتشار التليفزيونى ، حيث عرض على الشاشة الصغيرة مسلسله الناجح « احلام الفتى الطائر » بحيث يحرص مشاهدو التليفزيون على مشاهدته « شخصيا » فوق المسرح ، فيطـول بذلك عمر المسرحية ، والى جانب الانتشـار التلفزيونى بدأ الانتشـار السينمائى « رجب فوق صفيح ساخن » ، « احنا بتوع الأوتوبيس » ، « المحفظة معايا » مما زاد من عمر العرض المسرحى ٠

ولعبت الدعاية والاعلان دورا خطيرا فى سيكلوجية الجمهور ، حيث حرص عادل امام بذكائه الماكر ، على أن تخلو افيشات مسرحية « شاهد ما شافش حاجة » من أية بيانات أو معلومات أو أسماء ، اللهم الا صورته فقط ، وهو معصوب العينين ، بحيث تملأ كل مكان ٠٠ الميادين والشوارع والنواصى ومحطات المترو والأتوبيس ، وبحيث تتداعى صورته فى أذهان الجمهور ، فلا يهمه بعد ذلك الا مشاهدة عادل أمام ، بصرف النظر عن المسرحية التى يعرضها أو الفيلم السينمائى الذى يعرض له ٠

ونجح هذا المخطط بالفعل ، ولم يعد العرض المسرحى ولا الفيلم السينمائى هو مايهم الجمهور ، كل مايهمه هو مشاهدة عادل امام ٠

وليس من شك فى أن هذا التيار الهادر والجارف أصبح يشـكل ظاهرة ، ظاهرة جديدة ومفاجئة فى حيـاتنا الفنية ، عجز البعض عن فهمها ، وفسرها البعض الأخر تفسيرا ناقصا ، واكتفى البعض الأخير بالتعليق عليها بكلمة « حظ » !

ولكى نستطيع أن نصـدر حكما موضـوعيا على نوع التأثير الذى يمارسه عادل امام على جمهوره ، لابد لنا قبلا أن نصنف هذه الظاهرة بأنها ظاهرة اجتماعية على الرغم من اعترافنا بموهبة عادل امام الكوميدية وقدرته الفنية ، وحضوره التمثيلى القوى ٠

تماما مثل « الكرة » فهى عندنا ظاهرة اجتماعية وليست رياضية ، وهى نموذج واضح للاستجابة الجماعية التى يشترك فيها الجمهور مع ابطال العرض الرياضى ، وبخاصة جمهور الشباب الذى يشترك اشتراكا ايجابيا بالحماس والتشجيع ، ويهتم بهذه الظاهرة اهتماما يطغى على أوجه اهتماماته الأخرى ، دون أن يكون هذا الأهتمام فى ذاته « رياضة » لأن الرياضة لا يمارسها الا الفريقان الموجودان فى الملعب ، أما الجمهور الذى يحيط

بالملعب ، فهو لا يعدو أن يكون جمهورا من المتفرجين الذين يشاهدون « عرضا » لا يختلف كثيرا عن أى عرض مسرحى أو فيلم سينمائى ، فهم متفرجون وليسوا رياضيين ، وان شاهدوا مباراة فى كرة القدم ٠

أن هذا الجمهور وبخاصة جمهـور الشباب وبـوجه أخص جمهور المهنيين والحرفيين وتجار الاكسوارات وقطع الغيار ، وأصحاب البوتيكات واكشاك السجاير والحلوى ومحلات عصير القصب والعاملون فى تغيير العملة ، وفى أشرطة الكاسيت ، وفى محلات الكوافير ، وفى السـوق السوداء ، وباختصار أصحاب الدخول الكبيرة والكسب الفورى السريع ، هذا الجمهور ألذى يردد أغانى التشجيع لنجم من نجوم الملاعب أو لناد من أندية الرياضـة ، دون أن يكون رياضـيا ، والذى يعتقد انه بهذا التشجيع يجد متنفسا لحاجته الى « هدف » هو نفسه الجمهور الذى ينصرف بتشجيعه الى عادل امام معتقدا انه يجد فيه نوعا من القضية التى يشعر نحوها بشى من الانتمـاء ٠

ويتأكد لديه هذا المعنى حين يتلفت حوله فلا يجد فى أكثر أنواع الفنون الأخرى أى معنى ، فأغلب المسرحيات التى يقدمها المسرح على كلتى ضفتيه ٠٠ القطاع العام والقطاع الخاص ، أما عالية النبرة الثقافية بحيث لا تخاطب الا فئة بعينها من فئات المجتمع هى فئة المثقفين ، أو مستهلكة المضمون الاجتماعى بحيث تعالج مشكلاتنا الحياتية بطريقة عبيطـة أو ساذجة ، وأغلب الاغنيات التى تبثها الاذاعة والتليفزيون لا تتحدث الا عن الحب ، وأى حب ٠٠ الحب العاطفى الساذج ، حب النظرة فالابتسامة فالسلام فالكلام ، حب لمسة اليد ونظرة العين وشرود الذهن مما لم يعد يقنع صغار المراهقين ، لأن المراهقين عندنا أكثر واقعية من ذلك بكثير ، أما أغلب الأفلام السينمائية فهى بعيدة كل البعد عن الاحساس الحقيقى ينبض هذا الجمهور ، انها تستفزه بهذا النوع الخيالى من أفلام المشاعر المكبوتة والعواطف المحرومة ، التى تجعله يسبح فى أحلام اليقظة أو يغرق فى ضباب الأوهام ٠

وفى مقابل هذا كله يقدم عادل امام لجمهوره نوعا من الأداء والتعبير يلتصق بواقعه اليومى أشد الالتصاق ، ويرتبط بحاجاته الفعلية اوثق الارتباط ، ويمس مشاكله الحياتية التى يعيشها يوما بعد يوم ٠

ومن هنا كانت استجابة الجمهور لادواره السينمائية ، تمثل قدرا كبيرا من المشاركة الايجابية فى المشكلات التى يثيرها والقضـايا التى يطرحها ، وكان الاقبال عليه ٠٠ ذلك الاقبال المنقطع النظير ٠٠ نوعا من

التصديق على نقده السياسى اللاذع ، وتهكمه الاجتماعى المرير ، ونوعا من القناعة والاقتناع بالانتماء الى « قضية » تهم هذا الجمهور ٠

وتلك هى ظاهرة عادل امام ، ظاهرة اجتماعية فى حقيقتها وليست فنية ، تذكرنا بالشيخ امام الذى كان فى حقيقته ظاهرة سياسية ولم يكن أبدا ظاهرة غنائية أو موسيقية ، انه أشبه بحزب للمعارضة ، ينتمى اليه كل من فى نفسه مرارة ، وليس قناة شرعية لكل صاحب رأى أو صاحب عبارة ! ويبقى السؤال ٠٠ هل تستمر هذه الظاهرة ، أو بالاحرى ٠٠ الى متى ؟

فى تقديرى أن هذه الظاهرة تظل قائمة ما قامت بواعثها ، وبواعثها كما حللناها واضحة ، انها ترجع فى أسبابها الجوهرية الى ذلك الخلاء الفكرى الذى يعيشه جمهور عادل امام من الشباب ، ولو حل الملاء الثقافى محل الخلاء الفكرى لوجد هذا الشباب قاعدة للانطلاق فى معالجة مشكلاته الاجتماعية ، ومناقشة همومه الحياتية ، واستشراف آفاق المستقبل ٠

ولو أعيد النظر فى الهيكل الاجتماعى على نحو يقنن دخول فئات المهنيين والحرفيين من أصحاب الكسب السريع الهاربين من الضرائب ، بحيث تضيق هوة التفاوت الطبقى بين جميع فئات الشعب ، لأدى ذلك الى ترشيد الانفاق الفنى أو الترفيهى !

ولو زالت أسباب الخلل الاجتماعى الناتج عن هذا التفاوت الطبقى أو بالأحرى التفاوت الفئوى ، وانتفى ما نعانيه من اختلال فى القيم واضطراب فى المعايير ، لزالت بالتالى دواعى اللعب على أوجاع الناس ، وانتفى كذلك الاتجار فى هموم الجماهير ٠

ولو حل الفن الجيد واقعيا الجاد اجتماعيا ، الصادر عن رؤى فكرية واضحة لظروف واقعنا ، وحقيقة متطلباتنا ، وابعاد تطلعاتنا نحو المستقبل ، لو حدث هذا كله وكثير غيره ، لانتفت بواعث قيام هذه الظاهرة الاجتماعية التى نسميها عادل امام ، كما انتفت من قبل ظاهرة اسماعيل يس وظاهرة محمود شكوكو وظاهرة الشيخ امام وظاهرة أحمد عدوية ، وغيرها من الظواهر الأخرى التى تشبه الطفح فى جسد مجتمعنا المريض ، وان بدأ يبرأ من ادرانه ، ويتخلص من اوجاعه ويتماثل للشفاء ، ويعود سيرته الأولى ٠٠ حيث العراقة والأصالة واللحاق بركب العصر ٠

الفهرس

وللمؤلف .. كتب أخرى

(أ) مؤلفة :

١ ـ حقيقة الفلسفات الاسلامية			دار الكتاب العربى
٢ ـ ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة	الطبعة الثانية		الهيئة المصرية العامة للكتاب
٣ ـ المسرح أبو الفنون	الطبعة الثانية		دار المعارف بمصر
٤ ـ مسرح أو لا مسرح	الطبعة الثانية		دار المعارف بمصر
٥ ـ سقوط الأقنعة	الطبعة الثانية		دار المعارف بمصر
٦ ـ لن يسدل الستار			مكتبة الأنجلو المصرية
٧ ـ الضحك .. فلسفة وفن		(كتابك)	دار المعارف بمصر
٨ ـ صرخات فى وجه العصر			دار المعارف بمصر
٩ ـ مصطفى محمود شاهد على عصره	الطبعة الرابعة		دار المعارف بمصر
١٠ ـ جيل وراء جيل	الطبعة الثانية		الهيئة المصرية العامة للكتاب
١١ ـ تياترو .. فى النقد المسرحى			دار المعارف بمصر
١٢ ـ ثقافة بلا دموع		(اقـرأ)	دار المعارف بمصر
١٣ ـ الكلمة .. ضمير العصر			دار المعارف بمصر
١٤ ـ ثقافة هذا العصر			الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٥ ـ العقاد والعقادية			(تحت الطبع)
١٦ ـ المسرح .. وجه وقناع			دار المعارف بمصر

(ب) مترجمـــة :

● **مسرحيـــات :**

١٧ ـ القرد الكثيف الشعر	ليوجين أونيل	روائع المسرح العالمى
١٨ ـ الاله الكبير براون	ليوجين أونيل	روائع المسرح العالمى
١٩ ـ أنظر وراءك فى غضب	لجون أوزبورن	مسرحيات مختارة
٢٠ ـ الجنينة	لادوارد ألبى	مسرحية مختارة
٢١ ـ من الوجودية الى العبث	سارتر ـ بيكيت	مسرحية مختارة

● دراســـات :

٢٢ ــ فكرة المسرح لفرنسيس فرجسون الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٣ ــ ألبير كامى وأدب التمرد لجون كروكشانك الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٤ ــ محاورات برتراند رسل لبرتراند رسل الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٥ ــ الموسوعة الفلسفية المختصرة (مع آخرين) مكتبة الأنجلو المصرية

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٦/٧١٣٢

ISBN ـ ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ١١٨٣ ـ ×